

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

F É V R I E R 1 9 3 6



S O M M A I R E

LES MOSAIQUES ANTIQUES DE SAINTE-MARIE-MAJEURE, PAR MADAME N. M.-DENIS-BOULET. ¶ LA CHAPELLE D'ÉCOUEN, PAR M. PIERRE DU COLOMBIER. ¶ L'ART DE LA LAQUE, PAR M. ANDRÉ CHARBONNIER. ¶ BRUEGEL LE VIEUX A-T-IL, PASSÉ PAR GÈNÈVE? ¶ UNE ESQUISSE FAUSSEMENT ATTRIBUÉE A RUBENS. ¶ OPPENORD AU PALAIS-ROYAL. ¶ UNE COPIE PAR CÉZANNE D'APRÈS LE GRECO. ¶ BIBLIOGRAPHIE. ¶ REVUE DES REVUES.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

LE CONSEIL DE DIRECTION DE LA G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

Au début de cette année, la Gazette des Beau-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance déjà abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALECH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest.

ERIC MAC-LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-directeur du Musée du Prado, de Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo.

HISTOIRE UNIVERSELLE DES ARTS

publiée sous la direction de Louis RÉAU

VIENT DE PARAÎTRE :

LA RENAISSANCE
L'ART MODERNE

par Louis RÉAU

LA PRIMAUTE ITALIENNE. — La première Renaissance : caractères généraux de la Renaissance : L'art italien du Quattrocento. — La première Renaissance hors de l'Italie. — **La Renaissance classique** : l'art italien du Cinquecento. La Renaissance classique hors de l'Italie. — **L'art baroque** : caractères généraux. L'art baroque italien. L'art baroque hors de l'Italie. Les centres de résistance au baroque : La Hollande, la France.

Un volume in-4° (18×23), 438 pages, 300 illustrations, 1 carte, broché..... 60 fr.
 relié pleine toile, fers spéciaux..... 78 fr.; — relié demi-chagrin, tête dorée..... 95 fr.

L'HEGEMONIE FRANÇAISE. — Le XVIII^e siècle : L'art français du XVIII^e siècle. L'art français ou francisant hors de France. L'Ecole anglaise et Goya. — **Le XIX^e siècle** : le retour à l'antique. Le Romantisme. Le Réalisme. L'Impressionnisme.

Conclusion : le XX^e siècle. — **Bibliographie** à la suite de chaque chapitre. — **Index général**.

PRECEDemment PARUS :

★
L'ART ANTIQUE
(Orient — Grèce — Rome)★ ★
L'ART PRIMITIF
L'ART MÉDIÉVAL

Chaque volume in-4° (18×23), nombreuses gravures, cartes, broché..... 60 fr.
 relié pleine toile, fers spéciaux..... 78 fr.; — relié demi-chagrin, tête dorée..... 95 fr.

EN PRÉPARATION :

**** **L'ART MUSULMAN. — L'EXTREME-ORIENT**, par S. Elissev, R. Grousset, J. Hackin, G. Saïles, Ph. Stern.

Chez tous les Libraires

JANVIER 1936 - XIV
ANNÉE XXXIX

FASCICULE I

VOLUME SEPT
NOUVELLE SÉRIE

L'ARTE

REVUE TRIMESTRIELLE D'HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL ET MODERNE

ADOLFO VENTURI, DIRECTEUR.

ANNA MARIA BRIZIO, RÉDACTEUR EN CHEF.

SOMMAIRE

RODOLFO PALLUCHINI. — <i>Vicenzo Scamozzi et l'architecture vénitienne.</i>	Pag. 3
VERA DADDI GIOVANNOLZI. — <i>Les modèles du XVI^e et du XVII^e siècle pour la façade de Ste-Maria-del-Fiore.</i>	» 33
RUFUS GRAVES MATHER. — <i>Nouveaux renseignements relatifs à l'immatriculation de Giotto, Gaddo di Zanobi, Gaddi, B. Daddi, A. Lorenzetti, T. Gaddi et autres peintres dans l'Arte dei medici e speziali de Florence.</i>	» 50
<i>Bulletin bibliographique.</i>	» 65

Prix de l'abonnement annuel : L. 100 pour l'Italie; le fascicule séparé, L. 25 — L. 150 pour l'Etranger; le fascicule séparé, L. 40 — L. 200 pour les années écoulées — Pour la recommandation, L. 20 en sus.

N. B. — Les abonnements se payent par anticipation. - L'association a élu domicile au Foro di Milano.

ADMINISTRATION — INDUSTRIE GRAFICHE ITALIANE STUCCHI
 VIA MARCONA, 50 — MILAN

RÉDACTION — VIA MICHELE LESSONA, 23 — TURIN

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.

Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 X 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

*Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,
à partir du 1^{er}..... 19.....*

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

** Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :*

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

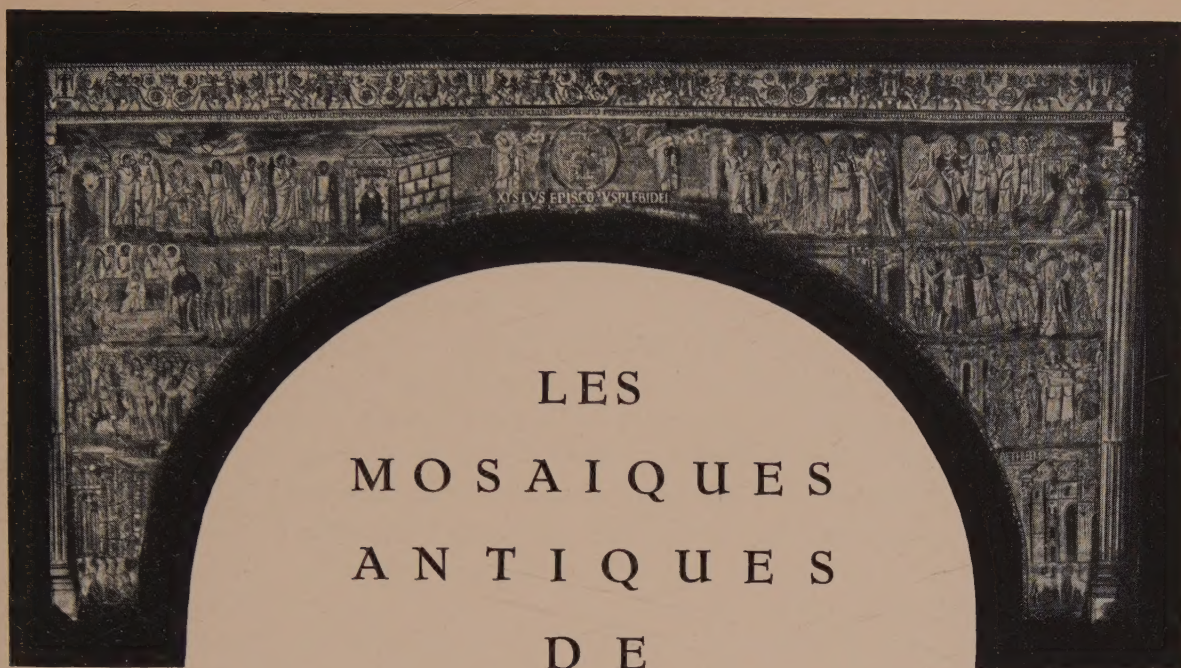
Téléphone: Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

F É V R I E R 1 9 3 6

Les mosaïques antiques de Sainte-Marie-Majeure, par <i>Mme Noële M.-DENIS BOULET</i>	65
La Chapelle d'Ecouen, par <i>M. Pierre du COLOMBIER</i>	79
L'Art de la laque, les techniques chinoises et japonaises retrouvées, par <i>M. André CHARBONNIER</i>	95
Bruegel le Vieux a-t-il passé à Genève?, par <i>M. Edouard MICHEL</i>	105
Une esquisse fausement attribuée à Rubens, par <i>Mme E. TIETZE-CONRAT</i> ..	108
Oppenord au Palais-Royal, par <i>M. FISKE KIMBALL</i> , directeur du Pennsylvania Museum de Philadelphie	113
Une copie par Cézanne d'après le Greco, par <i>M. John REWALD</i>	118
Bibliographie	122
Revue des revues	127



LES MOSAIQUES ANTIQUES DE SAINTE - MARIE - MAJEURE

DES quatre grandes basiliques romaines, Sainte-Marie-Majeure est la seule, on le sait, dont la construction soit antique actuellement encore. Saint-Pierre fut reconstruit entièrement au ^{xvi}^e siècle; le Latran au ^{xvii}^e, en majeure partie; Saint-Paul au siècle dernier. Sainte-Marie reste donc le principal témoin à Rome de l'art chrétien pré-byzantin, et quant à son architecture et quant à sa décoration.

Quant à l'architecture elle-même, il est vrai, la basilique n'a pas été sans retenir la marque des quinze siècles écoulés depuis sa construction. Nous n'avons pas affaire à une belle ruine abandonnée ni à un édifice recomposé artificiellement par la science des archéologues. Il s'agit d'une église vivante et très vivante, d'un centre de liturgie, d'un but de pèlerinage : le moyen âge (le ^{xiii}^e siècle surtout), les temps modernes (le ^{xv}^e et surtout l'âge baroque) ont apporté ici le tribut de leur goût et, pour ainsi dire, de leur dévotion. Mais ces adjonctions ne sont pas, croyons-nous, d'un

FIG. 1. — ENSEMBLE DE L'ARC DE S^{te}-MARIE-MAJEURE AVANT LA RESTAURATION DE 1931.

Phot. Anderson.

esprit très différent de celui dont l'antiquité latine avait empreint ces lieux. Il suffira d'un petit effort de transposition pour reconnaître en ce cadre somptueux celui qui, dans le principe, était destiné à accompagner les mosaïques subsistantes.

Car, de la décoration du v^e siècle, deux séries de mosaïques demeurent, les unes dans la grande nef, les autres sur l'arc triomphal. Mal éclairées, dissimulées en partie, cachées par la poussière accumulée des siècles, elles n'avaient pas, elles n'ont pas encore toute la réputation qu'elles méritent. Depuis quelques années pourtant, une restauration habile a commencé de les mettre en valeur¹ et nous croyons que leur importance historique et plastique ne fera que s'accroître à mesure qu'on les remarquera et qu'on les étudiera davantage.

Pour en comprendre l'intérêt, toutefois, il est bon de connaître les origines de la basilique. Ainsi pourra-t-on reconstituer clairement l'ambiance architecturale dont elles faisaient partie et l'ambiance psychologique qui contribua à déterminer leurs sujets, leur esprit, leur style.



Que la construction actuelle de Sainte-Marie-Majeure remonte au v^e siècle, c'est un premier fait sur lequel on est à présent bien d'accord. Il est probable qu'elle fut précédée par un autre édifice chrétien, plus petit sans doute, et qui n'était que la transformation en église d'une salle profane. On l'appelait « basilica Sicinini »²; le pape Libère (352-366) l'avait consacrée; après sa mort, elle fut le témoin d'une sanglante bataille électorale entre les partisans des deux candidats à sa succession épiscopale : on ramassa cent trente-sept cadavres ! Mais le Liber Pontificalis nous apprend que le pape Sixte III (432-440) reconstruisit cette salle; une inscription métrique contemporaine, encore partiellement visible au xvii^e siècle, confirmait ce fait en déclarant que Sixte avait dédié son œuvre à la Vierge-Mère.

Enfin, l'examen de la construction actuelle permet de vérifier ces données historiques. Lorsqu'on circule le long du sommet de la nef majeure, à l'extérieur, on reconnaît bien la technique de la maçonnerie du v^e siècle, analogue à celle des autres édifices romains de la même époque. À l'intérieur, les colonnes sont à leur place pri-

1. Cette restauration a été commandée avant tout par une nécessité pratique inéluctable : l'arc, sillonné de grandes fentes, menaçait de s'effondrer. Pour boucher les trous il fallait détacher les mosaïques, remettre un ciment neuf et les recoller au mur. Ce travail fut effectué avec un soin admirable. On se décida ensuite à compléter les parties manquantes aux extrémités et au sommet, où des adjonctions du xvi^e siècle avaient détruit une partie de la composition. Ces compléments, exécutés sur les dessins de Mgr Wilpert, sont plus discutables, on le conçoit.

2. On a pu récemment soutenir que Sainte-Marie-Majeure n'occupait nullement le même emplacement que le Sicinimum de Libère. Cf. Biasiotti, *La basilica di Liberio sull' Esquilino erroneamente identificata con la basilica di Santa Maria Maggiore*. Tipografia Vaticana, 1935.

mitive, encore que certaines aient été renouvelées, que toutes aient été pourvues de bases neuves au XVIII^e siècle. Du dedans comme du dehors, il est facile à l'œil expérimenté de reconstituer en esprit les fenêtres primitives. Une sur deux d'entre elles ont été bouchées au moyen âge et remplacées à l'époque baroque par d'assez banales peintures. Les baies du V^e siècle étaient toutes garnies de chancels en marbre découpé, portant des plaques d'albâtre ou de mica par où filtrait une lumière douce, tamisée, mais abondante, car les files de fenêtres n'étaient pas interrompues tout autour du vaisseau. A Sainte-Sabine sur l'Aventin, église plus petite mais de la même époque, on peut se faire une idée concrète (grâce à une savante reconstitution) de ce charmant éclairage qui donnait aux églises une atmosphère aérienne et enveloppante à la fois, analogue à celle que l'on devait plus tard, dans le Nord, obtenir avec les vitraux. Les bas-côtés, dont les murs sont maintenant occupés par des autels ou par des ouvertures de chapelles surajoutées, étaient alors pourvus de baies semblables, en sorte que l'on pouvait, en séparant les nefs par des tentures qui s'attachaient aux colonnes, diviser la basilique en trois longues salles suffisamment éclairées. Leurs plafonds ne devaient pas différer beaucoup de celui qui domine aujourd'hui la nef majeure et qui remonte aux deux papes Borgia, Calliste III (1455-1458) et Alexandre VI (1492-1503) : chef-d'œuvre de la Renaissance, pour la dorure duquel on employa, dit-on, le premier or qui vint d'Amérique en Europe. Le vaisseau prin-



FIG. 2. — RESTAURATION DE L'ÉGLISE SAINTE-SABINE (V^e SIÈCLE).



FIG. 3. — L'ABSIDE DE SAINTÉ-MARIE-MAJEURE (XIII^e SIÈCLE).

cial se terminait par une abside arrondie qui faisait corps avec l'arc actuel où se trouvent les mosaïques antiques et qu'on appelle improprement « arc triomphal » puisqu'il n'était en réalité que le fronton de l'abside. Il n'y avait donc pas de transept. Les travaux de 1931, en démolissant une fausse voûte du xv^e siècle qui dominait le chœur, ont dégagé un transept médiéval remontant au pape Nicolas IV (1288-1292), lequel, pour agrandir l'église, détruisit l'abside antique et la fit reconstruire plus loin avec des mosaïques dues au franciscain Jacopo Torriti. C'est l'agrandissement du XIII^e siècle, auquel nous devons le beau *Couronnement de la Vierge* de l'abside actuelle, qui transforma le fronton de Sixte III en arc triomphal. Dès le xviii^e siècle on s'était rendu compte de cette modification, car on avait retrouvé, sous le pavé du chœur médiéval, les ruines de l'abside antique qui se terminait au pied de l'arc de Sixte III, ainsi que l'atteste un document de 1747. A l'occasion des travaux de ces dernières années, on redécouvrit les mêmes éléments archéologiques, rendant sur ce point le doute désormais impossible.

Quant à l'abside détruite, celle du v^e siècle, elle portait comme décoration des volutes à l'antique, telles que nous en voyons au portique du baptistère du Latran et ici même dans la composition médiévale, avec des ornements raffinés de petite dimension : « *pisces in floribus et bestiae cum avibus* », nous dit une description du XII^e siècle. En bas, il y avait sans doute ce fleuve Jourdain, avec les amours qui y jouent, les cerfs qui y boivent et la minuscule porte du Paradis gardée par un séraphin, entre saint Pierre et saint Paul : tous éléments reproduits par Torriti qui y introdui-

sit en outre les figures de saints et les anges aux grandes ailes, faisant de cet ensemble un encadrement pour son *Couronnement de la Vierge*.



Evidemment, ce dernier sujet est proprement médiéval. L'Antiquité n'avait pas connu cette forme évoluée du culte de « Notre-Dame », où triomphe souverainement la Mère du Christ, prototype accompli de l'Eglise entière et de toute âme élue. Si l'abside de Torriti, néanmoins, marque le terme de son évolution iconographique, on peut dire que toute l'histoire de la dévotion mariale est inscrite aux mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, car la décoration de l'arc du v^e siècle exprime incontestablement la première étape officielle de ce culte dans l'Eglise romaine.

« *Virgo Maria tibi Xystus nova templa dicavi...* » disait l'inscription dédicatoire de notre basilique, placée sur la façade intérieure, tandis qu'au milieu de l'arc de l'abside le pape répétait son nom que nous y pouvons lire encore : « *Xystus episcopus plebi Dei* ». Or, la dédicace à la Vierge était une nouveauté à Rome. Jusqu'à cette époque, seules les églises bâties sur les tombeaux des martyrs portaient des noms de saints. De fait, aucun document antique ne garde trace d'une autre dédicace d'église à la Vierge, à Rome du moins, et jusqu'au milieu du vii^e siècle, notre basilique porta le titre de « Sainte-Marie » tout court, ce qui montre qu'il n'y avait pas lieu de la confondre avec une autre du même vocable.

Cette priorité apparaît dans un relief encore plus saisissant lorsqu'on rapproche l'œuvre de Sixte III des événements théologiques qui avaient marqué l'année 431, dernière année du pontificat de Célestin, son prédécesseur. Sur le rapport de saint Cyrille d'Alexandrie, le patriarche de Constantinople, Nestorius, avait été dénoncé comme coupable d'enseigner une doctrine propre à diviser la personne du Christ, à force d'insister sur la distinction en lui de la nature divine et de la nature humaine.



Phot. Anderson.

FIG. 4. — MOISE PRIÉ PENDANT LA BATAILLE DE RAPHDIM.
(NEF DE SAINTE-MARIE-MAJEURE.)

Condamné à Rome dès 430, Nestorius le fut de nouveau à Ephèse l'année suivante dans un concile œcuménique. Son principal tort avait été de contester le terme reçu de « *Theotokos* », « mère de Dieu », appliqué à la Vierge. En canonisant ce terme, le concile ne se contentait pas d'affirmer l'unité de personne dans le Christ; il donnait pour toujours au culte de Marie, dans la religion catholique, un sens plus mystérieux, un objet plus divin, une importance plus vitale. Si l'on ajoute que la basilique d'Ephèse, où s'était tenu le concile de 431, portait le nom de Marie et que certains y croyaient trouver son tombeau, on comprendra mieux que la reconstruction de la salle de Sicininus, probablement commencée sous Célestin, s'achevât sous Sixte III par une dédicace solennelle à la Vierge-Mère.

*
**

L'atmosphère architecturale et l'atmosphère psychologique du v^e siècle ainsi reconstituées, l'on aura plus de plaisir à regarder soigneusement les mosaïques. Celles de « l'arc d'Ephèse », comme on dit à Rome, semblent à première vue de quelque peu postérieures aux petits tableaux de la nef représentant des sujets bibliques. Sur ce point cependant l'unanimité n'est pas faite, et cela surtout parce que le travail accompli dans ces dernières années sur les unes ne l'a pas encore été sur les autres. Pour ses études de 1914-1915¹ Mgr Biasiotti avait pourtant pris la peine d'observer de près la facture de toutes les mosaïques et de faire analyser quelques émaux. Frappé

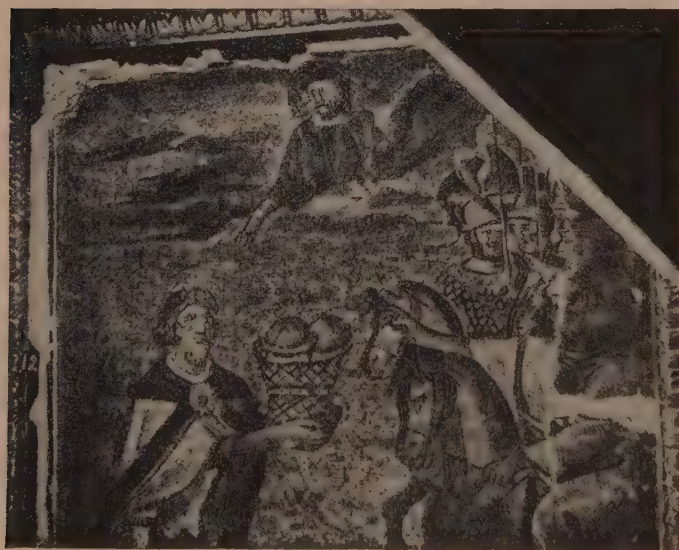


FIG. 5. — RENCONTRE DE MELCHISÉDECH ET D'ABRAHAM.
Noter la bordure en mosaïque, formée de raies colorées, sous le cadre moderne.

du fait que la composition de ces derniers était identique partout, semblable aussi à celle des émaux de Sainte-Sabine (église exactement contemporaine), qu'on n'y trouvait nul mélange de marbres (alors que la mosaïque de Sainte-Pudentienne, qui est de 390 environ, présente des marbres pour les tons clairs), il crut devoir dater les deux séries de Sainte-Marie-Majeure du pontificat de Sixte III. D'autre part, on avait remarqué depuis longtemps que les scènes de la nef étaient d'un dessin plus classique, moins décadent,

1. *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1914, p. 73, et 1915, p. 20 et p. 136.



FIG. 6. — LE DESSIN RETROUVÉ EN 1931, SOUS LA MOSAÏQUE.

D'après l'*Illustrazione Vaticana*.

FIG. 7. — EXTRÉMITÉ DU DESSOUS DE L'ARC.

E. Bordure sur l'angle arrondi vers la nef.
D. Bordure correspondante sur la surface plate.

A, B, C. Bandes colorées introduisant la conque disparue.

La ligne pleine indique l'axe du dessin; la ligne pointillée l'axe de la surface subsistante. En bas, la mosaïque a été refaite après suppression d'une peinture autrefois surajoutée.

D'après Biagio Biagetti, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia*.

et que les anges qui s'y trouvaient représentés étaient habillés à la romaine, chaussés de sandales, dépourvus d'ailes, tandis que les anges de l'arc étaient pieds-nus, avec de grandes ailes, selon le type byzantin qui prévalut plus tard¹. Certains en concluaient que les scènes bibliques de la nef étaient des copies en mosaïque de miniatures plus anciennes, destinées au siècle précédent, à illustrer des Bibles maintenant perdues. Pour l'arc, au contraire, on aurait créé, au même moment, des compositions nouvelles et originales. Peut-être préférera-t-on admettre une différence de date dans l'exécution elle-même, mais, là encore, on pourrait hésiter. Pour certains, la basilique, reconstruite sous le pape Célestin, aurait été décorée de scènes bibliques jusqu'au moment où le concile d'Ephèse, suggérant l'idée de la dédicace à la « Theotokos », aurait induit le pape Sixte, quelques années plus tard, à faire terminer la décoration par un arc consacré à la Vierge et à l'Enfance de Jésus. Pour d'autres, les petites mosaïques de la nef seraient un précieux reste de la



1. Comme le remarque Mgr Biasiotti, les costumes féminins, dans les deux séries de mosaïques, sont pourtant tout à fait analogues, indice sérieux de contemporanéité. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'on distingue le style d'exécution de plusieurs artistes, dans la nef comme sur l'arc.

basilique de Libère, antérieure de soixante-dix-ans, nous l'avons vu, à celle de Sixte III. Comme personne n'admet plus que le mur de notre église soit antérieur au v^e siècle, il faudrait alors supposer que les tableaux de mosaïque auraient été détachés de la salle détruite et replacés dans la nouvelle construction. Opération bien compliquée et à laquelle il nous est difficile de croire, tant qu'on n'aura pas démontré que les mosaïques n'occupent plus leur place primitive. Le meilleur argument serait dans l'échelle des scènes, vraiment trop petite pour la hauteur où elles sont situées : on se les représente assez bien dans une église moins grande et non basilicale, telle que pouvait être la salle de réunion de Sicininus.

Mais, en observant de près les mosaïques, on peut apercevoir leur encadrement primitif, formé de bandes colorées, également en mosaïque, que cache imparfaitement la corniche moderne. En outre, Mgr Biasiotti donne des arguments frappants pour montrer qu'elles n'ont pas été déplacées : toutes de la même hauteur, elles présentent, dit-il, des largeurs différentes selon la grandeur des intervalles qui leur correspondent entre les colonnes. Telle particularité d'exécution (la coloration préalable de l'enduit de chaux où sont fixés directement les cubes) s'observe dans la nef comme sur l'arc triomphal... (Voir fig. 5.)

Puisqu'aucune étude définitive n'a été fournie jusqu'à présent sur elles, contentons-nous de jouir des mosaïques de la nef de Sainte-Marie-Majeure à l'aide d'une bonne jumelle, en choisissant une matinée de soleil. L'admirable métier antique a donné ici des réussites exquises, un jeu merveilleux de poudroisement d'or et de gemmes, une joie de la couleur qui vibre de tous côtés dans sa dominante dorée. Lorsque l'esprit se fixe et découvre l'expression du sujet avec toutes ses minuties, il est charmé par cette narration des scènes de l'Écriture (Genèse, Exode, livre de Josué) au milieu des paysages et des groupements pittoresques. D'un côté de la nef dominant les pastorales de la vie des vieux patriarches; de l'autre, c'est au contraire le mouvement des batailles, l'éclat des armures, les gestes hardis. Certes, l'interprétation des sujets par Mgr Wilpert¹ est utile à connaître; on sait d'ailleurs qu'à la fin du iv^e siècle et au début du v^e, des textes de saint Paulin de Nole, en Occident, et de saint Nil, en Orient, recommandaient d'écrire ainsi la Bible aux parois des basiliques. Mais, sans même s'aider de tant d'érudition, que de trouvailles de composition, quelle exécution magnifique! (Voir fig. 4, 5 et 13.)

*
**

Les scènes représentées sur l'arc sont, à vrai dire, moins difficiles à étudier. D'échelle plus grande, leur visibilité fut toujours meilleure. La longue restauration qu'elles viennent de subir a permis aux archéologues de s'en approcher assez pour

1. Wilpert. *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV bis XIII Jahrhundert*. Freiburg-in-Breisgau, 1917.



LES ANGES DE L'ANNONCIATION A SAINT JOSEPH

Phot. Anderson.

qu'aucun détail ne leur échappe; nous-mêmes avons eu la bonne fortune de nous attarder sur cet échafaudage où M. Biagetti dirigeait sagement les mosaïstes. C'est à l'occasion de cette réfection qu'examinant avec soin le dessous de l'arc, il observa que la disposition même des motifs qui le décorent suffit à démontrer qu'une calotte absidiale s'y rattachait immédiatement. L'axe de l'arc et celui du dessin, en effet, ne correspondent nullement : ce dernier est nettement déplacé vers la nef. Terminé du même côté par une bordure exécutée sur l'angle dûment arrondi, il comporte du côté opposé des bandes colorées qui devaient introduire d'autres motifs et qui s'arrêtent court. Tout en bas de l'arc, en effaçant des parties repeintes, M. Biagetti put voir comment la conque, détruite au XIII^e siècle, s'accrochait aux motifs décoratifs subsistants¹ (fig. 7).

Le fronton lui-même est divisé, de haut en bas, en plusieurs zones horizontales, se répondant à droite et à gauche de l'arc (voir fig. 1, en tête de l'article). En haut, à gauche, les deux Annonciations : l'Esprit sous forme de colombe et l'ange Gabriel planant au-dessus de la Vierge sans voile, aux brocarts d'or, aux cheveux surmontés du diadème impérial. Assise entre les anges, elle tient en mains l'écheveau de pourpre qui, selon l'apocryphe, lui échet dans le temple et la fit nommer reine par ses compagnes. Joseph, debout devant sa maison, reçoit à son tour l'annonce de l'ange. En détachant cette scène du mur, les restaurateurs eurent la surprise de trouver en dessous le dessin au charbon d'un autre ange volant, analogue à celui qui salue la Vierge : la composition avait donc été modifiée au cours de l'exécution. (Voir fig. 6.)

De l'autre côté, sous la colonnade d'un portique, un ange



FIG. 8. — SCÈNE CENTRALE DE LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.
D'après la *Rivista di archeologia cristiana*.

1. Biagio Biagetti, dans *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. IX, 1933.

met en rapport le groupe de la Sainte Famille et celui du Temple, dans une composition rappelant des scènes antiques de mariage : Joseph présente Anne à la Vierge qui porte l'Enfant, tandis que le vieillard étend les bras pour le recevoir. A l'extrême-droite, un ange parle à un personnage couché, que la dernière restauration a reconstitué : « Prends l'Enfant avec sa Mère et fuis en Égypte », lui dit-il, d'après l'Écriture.

Au milieu, ce sont les Epiphanies, ou manifestations de l'Enfant. Celle de gauche est canonique, mais son expression en style impérial paraît unique, n'ayant jamais été reprise par la tradition. L'Enfant est seul, assis au milieu d'un trône large et somptueux; deux reines l'entourent, occupant des trônes plus petits. A gauche on reconnaît Marie à son costume habituel; celle de droite est en deuil. La symbolique du temps fait découvrir en elles l'Eglise et la Synagogue. L'étoile domine le divan royal, entre des anges; les Mages, deux à droite, un à gauche, sont revêtus du costume persan : étroits justaucorps, pantalons collants, bonnets phrygiens. On les voit ainsi vêtus aux peintures des catacombes, et jusqu'au VII^e siècle.

A droite de l'arc, une scène empruntée aux apocryphes met en rapport, sur le bord de la mer, la Sainte Famille avec un roi d'Égypte qu'escortent un philosophe et des ministres. Les deux scènes du dessous concernent le roi Hérode, dont le nom est



FIG. 9. — DÉTAIL DE L'ÉPIPHANIE : L'ENFANT-JÉSUS ET LA SYNAGOGUE.

Phot. Anderson.



FIG. 10. — LA DESCENTE EN EGYPTÉ. LA VIERGE. DÉTAIL.

Phot. Anderson.

inscrit à côté, et qui porte un nimbe, signe de l'autorité sans doute, comme Jésus et les anges (tandis que la Vierge, elle, n'en porte pas). A droite, il parle avec les rabbins et les mages; à gauche, il préside au massacre des Innocents qui, aux bras de leurs mères dont les cheveux sont éparés, semblent plaider eux-mêmes leur innocence : scène calme et juridique sans rien de cette poursuite désordonnée qu'on se représentera plus tard. (Fig. 11 et 12.)

Les villes mystiques de Jérusalem et de Bethléem terminent la composition en bas, thème, celui-là, toujours repris à Rome par la suite. Tout en haut de l'arc, outre

l'inscription citée du pape Sixte, on voit le trône impérial (étimasie?), symbole de la royauté du Christ, entre les figures de Pierre et de Paul, et les quatre animaux évangéliques.

A l'exception de ces derniers éléments que reproduira la tradition byzantine, on peut dire qu'il n'y a pas une scène de « l'arc d'Ephèse » qui ne soit unique au point de vue de la conception iconographique. L'intelligence des textes, le choix qu'on en a fait (la Nativité, par exemple, n'est pas représentée), les monuments, le costume et l'aspect des personnages, le rôle prédominant des anges, l'importance donnée aux apocryphes, tout montre le tâtonnement d'un art chrétien qui cherchait sa voie et qu'aucune discipline traditionnelle n'avait orienté. De ce point de vue, rien de médiéval encore : le monde gréco-latin, au sein duquel s'était d'abord répandu l'Evangile, est là, intact, avec ses idées et ses mœurs.

*
**



FIG. 11. — HÉRODE ET LES SOLDATS. DÉTAIL.
D'après la *Rivista di archeologia cristiana*.

On pourrait presque faire la même réflexion quant à la plastique et à la technique de cette merveille d'art antique.

Déjà Mgr Biasiotti avait observé certains détails remarquables d'exécution matérielle, par exemple la composition des émaux dorés. La feuille d'or, enfermée entre un émail diaphane et une petite couche de verre transparent, ne produit ni opacité ni lourdeur, comme dans les mosaïques postérieures où l'or sera posé sur émaux opaques et foncés. Jamais les cubes dorés ne se touchent, même dans les fonds : un petit espace entre eux permet le jeu chatoyant et précieux de la lumière. Le ciment qui les joint est lui-même coloré en teintes variées. C'est grâce à ces raffinements que les mosaïstes du v^e siècle évitaient l'éblouissement « efronté » d'une surface lisse éga-

lement dorée. Bien mieux : pour entourer les ombres chaudes des blancs, l'artisan employait volontiers son émail doré à l'envers.

Ces dernières remarques sont de M. Astorri, qui a profité de la restauration pour faire une étude technique presque exhaustive¹. Assez grands, irréguliers, découpés au marteau, les cubes de verre sont très variés et plus ou moins homogènes de par leur fabrication. Même en écartant les cas douteux où la variation peut provenir du hasard, M. Astorri eut la patience de compter 190 couleurs d'émaux, dont 33 bleus, 39 verts, 40 jaunes et rouges, 14 tons de chair, 45 demi-teintes grises et blanches, 1 blanc pur, 3 tons diaphanes, 6 noirs et bruns, 8 ou 9 ors différents. Palette absolument magnifique, telle que peut-être aucun mosaïste dans la suite des temps n'en posséda jamais de plus brillante et de plus riche!



FIG. 12. — MÈRES ET ENFANTS. — MASSACRE DES INNOCENTS. DÉTAIL.
D'après la *Rivista di archeologia cristiana*.

Dans les teintes claires, par exemple aux ombres des draperies blanches, les artistes (car il y a sûrement plusieurs mains et au moins deux styles individuels) ont utilisé des cubes semi-diaphanes. Les interstices sont partout assez larges, la surface onduleuse². L'exécution se faisait sur place, à l'aide d'un dessin sommaire sur l'enduit frais, coloré largement au préalable, où les cubes étaient directement fichés.

Le style de cet ouvrage, d'une exécution à la fois si large et si habile, est qualifié d'« expressionniste » par M. Astorri. Dessin solide et modelé, valeurs poussées, presque excessives dans les contrastes d'ombre et de lumière; que de fois l'arc de Sainte-Marie-Majeure nous a fait penser aux recherches très modernes d'un Marcel

1. G. Astorri, *Nuove osservazioni sulla tecnica dei mosaici romani della basilica di S. Maria Maggiore*, dans *Rivista di archeologia cristiana*, 1934, p. 51.

2. Le relief inégal de la surface, fournissant encore un élément de variation des effets, a été malheureusement fort atténué par la restauration.

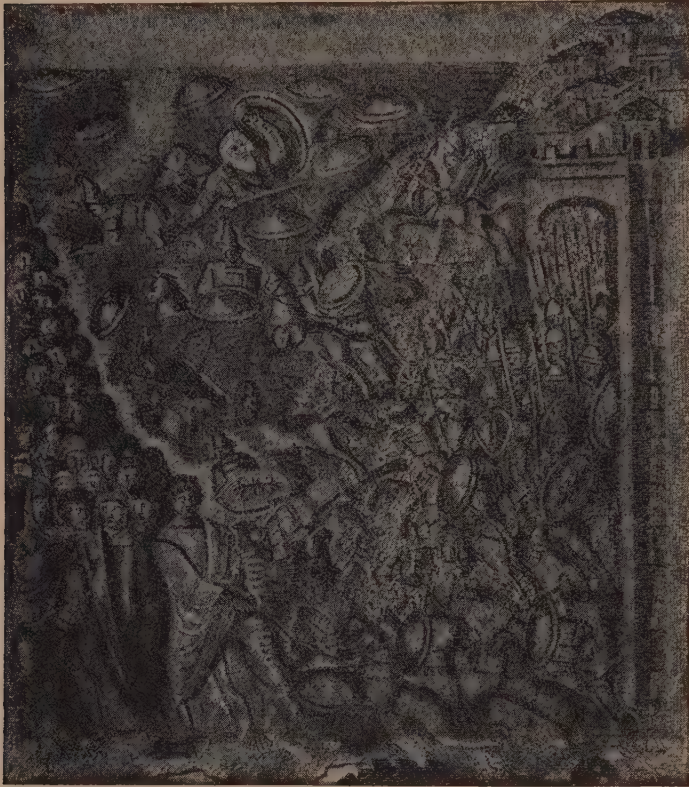


FIG. 13. — PASSAGE DE LA MER ROUGE. Phot. Anderson.

pas impossible d'en trouver l'annonce dans tel genre de mosaïque profane beaucoup plus ancienne. Il semble pourtant que cet art ait commencé par imiter la peinture avant de prendre conscience du fait que les émaux distincts devaient être rapprochés comme des fleurs. Ici, vers l'an 432 de notre ère, nous voici, en tout cas, au sommet de la technique : on ne vivra plus que de ses beaux restes. Bientôt cependant nous serons à Ravenne, car la perfection acquise ici est dynamique : nous sommes au point précis où, sous les influences orientale et chrétienne, l'art latin antique va donner naissance à l'art byzantin.

Poncet ! Quand on le regarde de près, c'est merveille de voir avec quelle hardiesse certaine tête de vieillard est formée de zones franchement contrastées, comment tel orangé s'introduit au milieu des blancs, à quelle intense expression parvient telle figure sombre et voilée de l'Épiphanie¹. Si on l'observe de loin, on est confondu de la science et de l'expérience décorative dont témoigne une pareille œuvre, qui d'ailleurs n'est nullement exempte, quant au dessin, de réminiscences nombreuses de l'art classique, mais interprétées avec un évident esprit de synthèse, annonçant parfois déjà le hiératisme médiéval.

Extrêmement vivant, l'ensemble cependant offre encore un aspect très romain et il n'est

NOËLE M. DENIS-BOULET.

1. Voir les figures de vieillards de la Présentation au Temple (couverture), les anges de l'Annonciation à saint Joseph (hors texte) et la Synagogue de la fig. 9. Nous remercions Mgr Kirsch, directeur de l'Institut pontifical d'archéologie, ainsi que le professeur Biagio Biagetti, qui nous ont autorisés à reproduire les photographies de leurs publications.

LA CHAPELLE D'ECOUEN

ENTRE toutes les merveilles que l'on admirait dans le fameux château d'Écouen, création privilégiée du Connétable Anne de Montmorency, la chapelle était une des plus notoires. Dargenville en célèbre les stalles de marqueterie, le bénitier, les tableaux, le pavement¹. Aujourd'hui, dépouillée de tout ce qui était peu ou prou transportable, déshonorée par des boiseries nues, par un autel misérable, la chapelle d'Écouen, en dépit de quelques morceaux qui rappellent son ancienne splendeur, ne répond que trop bien à sa destination actuelle. Ni les élèves de la Légion d'honneur, ni leurs éducatrices ne risquent de s'y laisser distraire par trop de richesse et de beauté.

Grâce à de heureux hasards, cependant, on sait que, du mobilier de cette chapelle, il s'est conservé beaucoup de pièces : des vitraux, l'autel, les boiseries sont à Chantilly, les chandeliers² et plusieurs tableaux, au Louvre, sans parler de quelques menus objets.

Cependant, faute de documents qui le permissent, aucun de ceux qui ont étudié ces vénérables restes n'a sérieusement essayé de « replanter le décor »³. L'auteur de ces lignes se rappelle avoir entendu M. Macon, qui, comme ancien secrétaire du duc d'Aumale, était au courant de tout ce qui concernait les anciennes propriétés des Montmorency, puis des Condé, déplorer que l'on ne possédât aucun document figuré sur la chapelle d'Écouen. Or, les documents existent, et ils ont toute la précision que l'on peut souhaiter. Ils se trouvent dans un album dessiné par Percier avant la dispersion du mobilier de la chapelle, et qui est aujourd'hui à la Bibliothèque Municipale

1. *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 3^e édit., Paris, 1768, p. 405.

2. Courajod, *Les chandeliers de la chapelle du Château d'Écouen*, Paris, 1880. Mém. de la Soc. des Antiquaires de France, t. XL.

3. F. de Lasteyrie, *Un grand seigneur du XVI^e siècle, le Connétable de Montmorency*. Gaz. des Beaux-Arts, 2^e période, t. XIX (1879), p. 305. — A. Gruyer, *Les monuments de la Renaissance Française dans la chapelle du château de Chantilly*. Revue des Deux-Mondes, 1^{er} juillet 1884. — Ch. Terrasse, *Le château d'Écouen*, Paris, 1925.

pale de Compiègne¹. Il est consacré pour une grande partie à Ecoeu. En s'aidant de ses indications, en les confrontant avec ce qui reste en place, avec ce qui a émigré à Chantilly, il est relativement facile de reconstituer l'ancienne chapelle.

L'arc de triomphe monumental qui y donnait entrée est représenté sur le fol. 12 de l'album. Il s'agit d'ailleurs d'un des rares morceaux qui n'ont point bougé. Il est seulement fâcheux qu'en « ornant » d'une voûte gothique qui arrive juste au-dessus du fronton, le vestibule de la chapelle, le XIX^e siècle ait complètement dénaturé ce magnifique fragment. Dans le cartel à gauche du portique le dessinateur a montré, à la place de la Vierge actuelle en ronde-bosse, un bas-relief : les armoiries des Montmorency soutenues par des Renommées; de chaque côté, un poing serre le pommeau de l'épée de Connétable².

Quant aux portes de bois qu'encadre l'arc de triomphe, on n'en voit plus en place que les deux panneaux supérieurs, avec les génies ailés tenant des palmes. Percier nous permet de connaître les panneaux inférieurs ornés de mufles de lions, de motifs à pointes de diamant, de têtes d'anges.

La porte franchie, on se trouvait en face de l'autel qui est aujourd'hui à Chantilly. Percier (fol. 16). l'a vu au fond de la chapelle. L'autel même n'a guère changé,

si ce n'est qu'alors le tableau en bas-relief du *Sacrifice d'Abraham* était flanqué de statues dorées qui ne devaient pas être du plus heureux effet. Des statues aussi dans les niches maintenant vides.

De part et d'autre de l'autel



FIG. 1. — CHAPELLE D'ÉCOEU. ARC DE TRIOMPHE.

Arch. fotogr.

1. Cet album a été signalé par Mlle Duportal : *Charles Percier, architecte*, Paris, 1931, p. 35. Les dessins sur Ecoeu sont certainement postérieurs à 1787 puisque le corps de bâtiment de l'entrée est déjà démolé (fol. 1), mais antérieurs au 3^e complémentaire, an VI (19 septembre 1897), date à laquelle Lenoir fut autorisé à transporter l'autel au Musée des Monuments français (cf. Courajod : *Notice sur un faux portrait de Philibert Delorme*, Mém. de la Soc. des Antiquaires de France, t. XXXVIII, 1877). Il se peut fort bien qu'ils aient été faits en 1794, car Mlle Duportal cite une lettre de Percier parlant des croquis qu'il a levés à Ecoeu à cette époque. L'intérêt de l'album de Compiègne dépasse d'ailleurs la chapelle d'Ecoeu. Je me propose d'y revenir. Et je tiens à remercier M. Mestre, bibliothécaire de Compiègne, qui m'en a facilité la consultation.

2. Ce cartel est aussi reproduit en plus grand aux fol. 14 et 15.

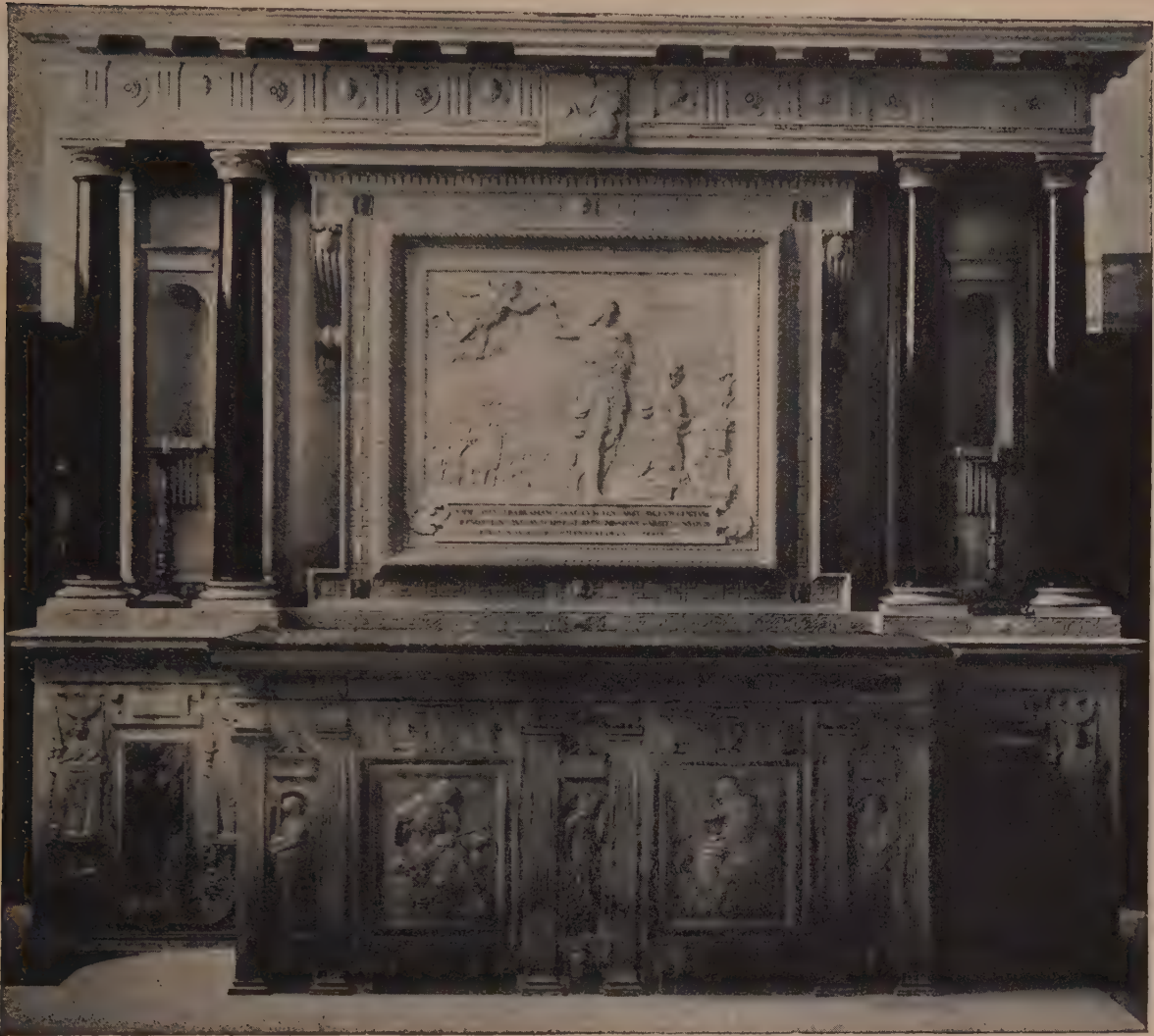


FIG. 2. — CHATEAU DE CHANTILLY. LA CHAPELLE. LE MAÎTRE-AUTEL.
(Provenant d'Écouen.)

Phot. Giraudon.

se dressaient des colonnes doriques cannelées qui sont en place à Écouen dans l'embrasure de la fenêtre, et qui portaient, elles aussi, des statues. Percier n'a point poussé son dessin assez haut pour qu'on puisse découvrir, au-dessus, les petits daïs à l'antique encore existants. Un bandeau de pierre relie aujourd'hui, à travers l'embrasure, les éléments de corniche qui surmontent les chapiteaux des colonnes. Ce doit être une addition postérieure, car je n'en vois pas trace chez Percier : il montre le meneau de la fenêtre partant de la corniche de l'autel. D'ailleurs cette fausse corniche, surmontant celle de l'autel, eût été bien singulière.

Le dessinateur a très légèrement esquissé deux scènes du vitrail. Il va sans dire que nous n'avons pas à nous représenter en ce lieu les deux vitraux de Chantilly,

avec le Connétable et ses fils, la Connétable et ses filles : ils ornaient les fenêtres de la paroi de gauche de la chapelle. Au fond, il semble qu'il s'agisse d'un *Lavement des pieds* et d'un autre épisode plus malaisé à déterminer. A ma connaissance, ce vitrail a disparu.

Immédiatement après les colonnes commençaient les stalles de marqueterie qui faisaient certainement le tour de la chapelle, interrompues seulement par la porte d'entrée au fond, et, sur la paroi de droite (montrée par Percier au fol. 16), par l'arcade, en tiers point qui donnait entrée à la sacristie. Si les boiseries, telles qu'elles sont aujourd'hui à Chantilly, bien que restaurées, ont conservé leur aspect ancien, ainsi qu'on s'en rend compte par le fol. 21 de l'album où elles figurent, il n'en est pas tout à fait de même de la porte de l'arcade. Comme on le constate aisément en comparant l'état actuel (fig. 3) à l'état ancien (fig. 6), les acrotères des rampants du fronton ont disparu, les colonnes cannelées ont été remplacées par des colonnes lisses, les motifs supérieurs n'existent plus, ce qui explique les trois rectangles vides qui, aujourd'hui, ont un aspect assez désagréable. Enfin, on a flanqué cette porte de panneaux étroits qui portent des bénitiers, et qui sont neufs.

Au-dessus de l'arcade de la sacristie, Percier montre la tribune du Connétable, demeurée intacte à Écouen.

Presque intacte également, la grande tribune plaquée sur le mur d'entrée, mais dans les niches, aujourd'hui aveuglées, où subsistent encore les noms des vertus théologiques et cardinales, Percier met des statues (fol. 22).

Au-dessous de cette tribune, au-dessus de la porte d'entrée, se voyait sans doute le tympan demi-circulaire que l'on aperçoit en haut et à droite du fol. 13, et dont le motif est analogue à celui du cartel de l'entrée. Je confesse cependant qu'il n'est pas très facile d'imaginer la position de ce morceau dans l'état présent de la chapelle.

Quant aux voûtes à paires de nervures, aux lourdes statues qui sont à leurs recombées, tout cela n'a pas dû se modifier beaucoup depuis la construction.

Un mot des tableaux qui décoraient la chapelle. Percier place l'un d'eux, la *Cène* de Marco d'Oggiono, sur le mur de droite, près de la porte de la sacristie. Les autres, dont on nous signale la présence, sont la *Mise au Tombeau* de Rosso, une *Nativité*, que Mariette attribue à Jean de Gourmont, et la *Femme adultère* de Jean Bellin, dont parle Dargenville¹.

Enfin des *Actes des Apôtres*, d'après Raphaël, qui auraient été représentés sur le pavement, rien ne demeure. On admet cependant que les carreaux anciens qu'on voit autour de l'autel appartenaient au pavement primitif. Mais il ne s'agit que d'une hypothèse².

1. Trois de ces tableaux sont au Louvre. La *Cène* porte le n° 1603, la *Mise au tombeau* le n° 1485 (Catalogue Hauteceur, 1926), et la *Nativité* le n° 365 (Catalogue Brière, 1924). Je n'identifie pas le quatrième.

2. Ce que nous avons encore, pourtant, ce sont les deux tableaux en carreaux de faïence qui sont à Chantilly et qui représentent *Mucius Scevola* et le *Dévouement de Curtius*. On y lit l'inscription : Rouen 1542. André Pottier (*Histoire de la Faïence de Rouen*, Rouen 1870) a peine à croire, malgré le témoignage de Lenoir, qu'ils

Voici, à peu près reconstituée, la chapelle d'Écouen dans sa splendeur. L'œil le moins exercé y découvre deux styles très différents. Le premier est celui des voûtes et des statues de saints aux angles¹. Ce sont des travaux de maçons et d'imagiers



FIG. 3. — CHANTILLY. PORTE DE BOISERIE PROVENANT DE LA CHAPELLE D'ÉCOUEN.

Phot. Giraudon.

qui ne paraissent pas connaître grand'chose des nouveautés italiennes. M. François Gébélín a établi avec beaucoup de force que l'aile tout entière où se trouve la chapelle

aient servi de pavement. Pourtant, à cet égard, la parole de Lenoir ne saurait être mise en doute, car nous avons la lettre du 25 thermidor an VI (14 août 1798), dans laquelle le conservateur du musée des Monuments français explique que ces tableaux servent de pavement et surtout le devis qui a été certifié le 21 fructidor an VI (7 septembre 1798) où il est spécifié que ces tableaux sont dans la sacristie et seront remplacés par un carrelage ordinaire. (Voir *Archives du Musée des Monuments français*, I, pp. 111 et 113.) Si j'ai insisté sur ce point, c'est que ce sont les seuls carreaux datés d'Écouen dont nous connaissons parfaitement la place.

1. Les peintures de ces voûtes portent la salamandre de François I^{er}.

a dû être construite peu après 1538¹. Forcément, les voûtes sont contemporaines de cette construction. Il est assez probable, à cette époque où les modes changeaient avec une extrême rapidité, que le Connétable s'aperçut que sa chapelle avait l'air terriblement vieillot avant même qu'elle ne fût achevée.

Tout le reste, en effet, s'inspire d'un esprit opposé. Nous avons, comme points de repère, quelques dates. D'abord, sur l'un des vitraux aujourd'hui à Chantilly, celle de 1544. Sur les stalles, au même lieu, celle de 1548 avec une abondance de croissants et de monogrammes de Henri II (H et deux D ou C accolés). Percier nous fournit plusieurs indications supplémentaires : sur la porte d'entrée, de part et d'autre des mufles de lions, le monogramme de Henri II ; le même monogramme, avec l'arc et les flèches, sur une serrure désignée par les mots : « Serure de la chapelle » (fol. 13). Or, il est malaisé d'admettre que l'arc de triomphe où prend place cette porte puisse être très antérieur à elle. On est donc amené à le dater, lui aussi, du début du règne de Henri II, à quoi correspond bien son style. Il en résulte que la date, généralement acceptée, sur la foi du vitrail, pour la décoration de la chapelle, 1544, est trop ancienne. Les travaux ont peut-être commencé vers ce moment, mais, pour la plupart, ils sont postérieurs à 1547².

1. *Les châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927, p. 88.

2. Sur le cartel à gauche de la porte de la chapelle et sur le tympan au-dessus de la même porte, à l'intérieur, on voit, à vrai dire, très nettement, les dessins de Percier, les fleurons de la couronne de duc, ce qui nous conduirait à une date très tardive puisque la baronnie de Montmorency a été érigée en duché-pairie le 2 juillet 1551 ; mais je suis persuadé que ces sculptures ont été corrigées ou refaites alors.

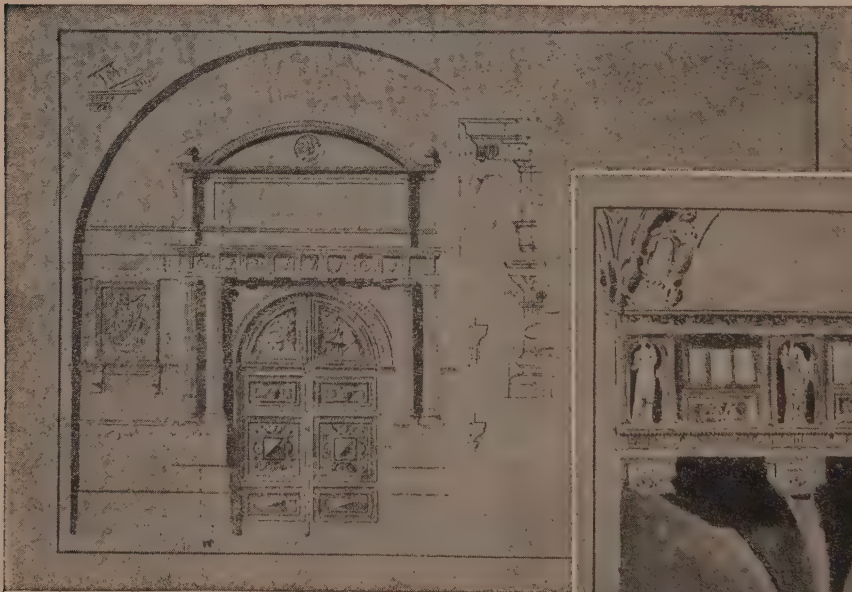


FIG. 4. — PERCIER. ALBUM DE COMPIÈGNE, F° 12.
CHAPELLE D'ÉCOUEN. ARC DE TRIOMPHE. (Entrée.)



FIG. 5. — PERCIER. ALBUM DE COMPIÈGNE, F° 22. CHAPELLE D'ÉCOUEN. (Tribune principale.)



FIG. 6. — PERCIER. ALBUM DE COMPIÈGNE, F° 21. CHAPELLE D'ÉCOUEN. (Boiseries.)



FIG. 7. — PERCIER. ALBUM DE COMPIÈGNE, F° 13. CHAPELLE D'ÉCOUEN. (Détails divers de la porte d'entrée, des tympans intérieurs et des serrures.)

L'autel est, aujourd'hui, très généralement attribué à Jean Goujon. Cette attribution est assez récente et aucun texte ancien ne la supporte. A ma connaissance, elle apparaît pour la première fois dans la lettre du 25 thermidor an VI (14 août 1798) par laquelle Lenoir demande l'enlèvement de l'autel pour le Musée des Monuments français¹. Mais, par la suite, Lenoir a dû réfléchir, car, dans son *Musée*, dans ses catalogues, il donne avec persistance l'autel à Bullant, et son opinion a été longtemps acceptée.

En 1852, Guilhermy constate avec approbation que le Louvre fait honneur à Goujon de cet ouvrage².

Il est en effet peu probable que Jean Bullant soit en cause. Sa présence n'est attestée à Ecoen que depuis 1557³. Certes, il pouvait s'y trouver auparavant puisque

1. *Archives du Musée des Monuments français*, I, p. III.

2. F. de Guilhermy, *Musée de sculpture du Louvre*, Ann. archéologiques, t. XII (1852), p. 86.

3. A. de Montaiglon, *Jean Bullant, architecte du Connétable de Montmorency*, Arch. de l'Art Français, Documents, t. 6.

nous n'avons pas les registres d'Écouen antérieurs à cette date. Cependant, en 1550, il paraissait bien résider encore à Paris, où l'un de ses enfants fut baptisé¹.

En revanche, une phrase fort connue de Jean Martin, dans l'épître dédicatoire du *Vitruve* de 1547², montre que Jean Goujon fut au service du Connétable : « Ceste architecture de Vitruve., écrit l'auteur au roi, enrychie de figures nouvelles concernantes l'art de massonnerie par maistre Iehan Gouion n'aguères architecte de Monseigneur le Connestable et maintenant l'un des vostres ». Comme, d'autre part, Goujon était encore à Rouen en octobre 1542, comme il fut occupé, pendant toute l'année 1544, à la sculpture du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, on en conclut qu'il dut travailler pour le Connétable de 1545 à 1547. C'est peu, sans doute. A vrai dire, la phrase citée n'oblige pas à admettre qu'en 1547 l'artiste rompit avec son maître. Celui-ci et le roi étaient assez bons amis pour que le second, tant en donnant à Jean Goujon le titre de son architecte, ait pu l'autoriser à achever des travaux pour Anne de Montmorency. Ce n'est qu'à partir de 1549 que nous voyons l'artiste accablé de besognes royales.

Si les documents nous autorisent à prononcer le nom de Goujon, qu'en est-il des œuvres ?

La réputation du sculpteur fait que ce sont premièrement les bas-reliefs de l'autel qu'il faut interroger. Ils comprennent d'abord, au-dessus de la table d'autel, un grand tableau, le *Sacrifice d'Abraham*, puis, sur le soubassement, quatre figures d'Évangélistes, séparées par trois figures de Vertus, et encore des Renommées en gaines qui portent l'épée de Connétable et le bâton de Grand-Maître. Enfin, sur l'entablement, une petite représentation de Dieu le Père.

L'inspiration italienne est évidente, et surtout celle de l'école de Fontainebleau. Les Renommées rappellent étroitement un motif décoratif dont Ducerceau nous a gardé le souvenir dans les grands cartouches dits de Fontainebleau³. Elles ont en outre ces ailes de papillon qui sont si fréquentes chez Raphaël et son école. Je crois avoir montré que *Dieu le Père* est inspiré directement d'une composition de Rosso⁴. Le *Sacrifice d'Abraham* s'apparente à une composition de Peruzzi⁵. Lorsque la source précise ne peut être décelée, l'air de famille frappe. A propos des Évangélis-

1. Jal, *Additions au dictionnaire*, article Bullant.

2. *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion, auteur romain antique...*, Paris, 1547.

3. Reproduction dans Geymüller, *Les Du Cerceau et leur œuvre*, Paris, 1887, fig. 20. J'ajoute qu'on trouve parmi les bronzes du Louvre deux plaques de verrou (n°s 240 et 248 de la *Notice des objets de bronze...* de Clément de Ris, Paris, 1882, où la première de ces plaques est indiquée, par une erreur évidente, comme provenant des Appartements du vieux Louvre), et, parmi les bronzes de Cluny, une autre plaque de verrou et deux plaques de porte provenant d'Écouen, et qui montrent exactement le même motif que l'autel. Certainement elles étaient dans la chapelle. Leur existence me paraît confirmer, une fois de plus, la conception « unitaire » de celle-ci.

4. *L'Amour de l'Art*, juin 1931, reproductions. La gravure qui nous a conservé cette composition est rangée par Bartsch dans les œuvres des Anonymes de Fontainebleau (B. 12).

5. *Ibidem*. Voir aussi, pour le « jeu de jambes » de l'ange qui vole, la gravure célèbre de Montagna (Hind, 585, 13).



FIG. 8. — PERCIER, ALBUM DE COMPIÈGNE, F° 16. CHAPELLE D'ÉCOUEN.
A gauche et en haut, fond de la chapelle avec l'autel. *A droite et en bas*, mur de droite de la chapelle avec la porte de la sacristie et la tribune du Connétable.

tes, et en particulier à propos de saint Marc on a parlé, sans nécessité, à mon avis, de Michel-Ange ¹.

Il faut faire un pas de plus et dire que l'on trouve nettement dans certaines de ces sculptures, et en particulier dans les Vertus, le style propre de Goujon. Qu'on veuille bien comparer, après avoir mis les deux ouvrages à la même échelle, la *Charité*, qui porte un cœur enflammé, à l'une des figures de la façade du Louvre, la *Victoire*. C'est le même mouvement, le même jet de draperies. Quant aux Évangélistes, leur ressemblance avec ceux que Goujon venaient de sculpter à Saint-Germain-l'Auxerrois ² saute aux yeux : ce sont des variantes. Ceux d'Écouen viennent de ceux de Saint-Germain, sauf la possibilité d'une source commune qui serait constituée par exemple par des gravures que nous ignorons.

Et pourtant, lorsqu'il s'agit d'ouvrages de sculpture, ces ressemblances qui touchent à l'iconographie et même au style ne suffisent point. Que vaut la qualité de travail ? Un morceau doit être éliminé d'abord : le *Sacrifice d'Abraham* qui est d'une infériorité flagrante. Ce bas-relief est traité avec un mélange d'habileté et de maladresse. Abraham a de la grandeur mais il est froid et sans mouvement. L'Ange est excessivement conventionnel. Isaac a l'air agenouillé sur un prie-Dieu plutôt que sur l'autel du sacrifice. Et que dire du ridicule mouton, à gauche ? Dans l'ensemble on dirait un dessin que le sculpteur n'a pas su transposer plastiquement. M. Vitry ³ a supposé que l'artiste avait pu se sentir dépaysé devant une matière, le marbre, qu'il connaissait mal. Mais il n'y a rien de si facile à travailler qu'un marbre blanc à grain fin, qui obéit infiniment mieux à l'outil que la pierre. Il est vraiment difficile de rendre l'artiste qui a sculpté, peu d'années auparavant, la *Pieta* de Saint-Germain-l'Auxerrois, responsable de ce morceau mauvais par le vide de sa composition, médiocre, à tout prendre, par l'exécution, bien que certaines draperies (celles du vêtement d'Isaac et de l'Ange en particulier) ne laissent pas que de rappeler les ouvrages authentiques de Jean Goujon.

Celui-ci aurait-il donc sculpté la table d'autel seulement ? Sans doute y a-t-il quelque difficulté logique à l'admettre, car il serait surprenant que l'artiste le plus connu qu'ait employé alors le Connétable ne se soit pas réservé le principal morceau d'apparat. Mais est-on vraiment contraint de mettre le nom de Jean Goujon sur les Évangélistes d'Écouen ? La ressemblance avec ceux de Saint-Germain-l'Auxerrois ne doit pas nous abuser. Elle nous est bien plutôt une commodité pour mettre en parallèle les mérites de l'exécution. Or ceux-ci sont très supérieurs à Saint-Germain, bien que le sculpteur d'Écouen ait pris soin d'esquiver les difficultés et qu'il se soit gardé, par exemple, de reprendre le saint Mathieu, presque vu de face. La différence s'ac-

1. Voir en particulier A.-E. Brinckmann, *Barockskulptur* dans le *Handbuch für Kunstwissenschaft*. On pourrait, à mon sens, penser tout aussi bien aux Évangélistes d'Agostino Veneziano (B. 92 à 95).

2. Musée du Louvre, nos 385-388.

3. *Jean Goujon*, Collection des Grands Artistes, Paris, s.d.

cuse dans les parties de nu et dans la draperie. A Écouen les membres sont médiocrement dessinés, sans vie, sans ce modelé vigoureux qu'on voit à Saint-Germain (qu'on regarde en particulier la jambe de saint Marc : c'est un morceau de bois). Les plis sont plats, secs, sans mouvement, d'un parallélisme morne quand ils sont serrés. Une telle régression serait insolite de la part d'un artiste qui doit être en plein progrès, comme va le montrer la Fontaine des Innocents.

Quant aux Vertus, je les crois de la même main que les Évangélistes. Leur attitude générale est charmante, mais une comparaison attentive avec les figures du Louvre (à vrai dire postérieures et non antérieures comme celles de Saint-Germain) ne tourne pas non plus à leur avantage.

Bref il y a peut-être lieu de reconnaître dans l'autel d'Écouen deux mains différentes, celle qui a sculpté le *Sacrifice d'Abraham* et celle qui a sculpté le soubassement



FIG. 9. — CHANTILLY. LA CHAPELLE. BAS-RELIEF DU SACRIFICE D'ABRAHAM SUR LE MAÎTRE-AUTEL. Arch. fotogr.



de l'autel. Aucune des deux ne me paraît celle de Goujon. Et pourtant, répétons-le, les rappels du style de Goujon abondent.

On a le plus grand tort, à mon sens, de s'hypnotiser sur la sculpture de l'autel et de n'examiner pas assez attentivement son architecture. Et cette architecture ne peut être étudiée que concurremment avec celle de l'arc de triomphe de l'entrée, dont elle est inséparable. C'est la même ordonnance générale à colonnes accouplées — un peu plus écartées dans le cas de l'autel pour laisser place aux niches — soutenant un entablement dorique à frise de patères et de bucranes dans un cas, de patères et têtes d'anges dans l'autre cas. Pour les encadrements il est fait très volontiers usage de grecques, de feuillages entrelacés et serrés, de chapelets de perles. Tout cela est traité avec une précision coupante de l'outil, une perfection presque métallique qui tend à lasser.

En ces matières il est toujours extrêmement délicat de faire le départ entre ce qui est d'usage commun à tous les artistes d'une époque, et ce qui est particulier à chacun d'eux. Néanmoins on est immédiatement frappé du caractère des chapiteaux. Ce sont des chapiteaux qu'on pourrait appeler « doriques combinés » plutôt que composites. A l'autel leur gorgerin s'orne de feuillages corinthiens tandis que l'échine porte une rangée d'oves. A l'arc de triomphe nous retrouvons des oves un peu différentes sur l'échine, mais seulement des rosaces sur le gorgerin.

Or on dirait que l'artiste qui a tracé ces chapiteaux a eu entre les mains le Quatrième Livre de Serlio. Cet auteur donne, exactement le second des chapiteaux qu'il dit exister au Forum Boarium¹.

1. P. 141 v. Pour une raison de commodité, je donne comme pagination celle des œuvres complètes de Serlio publiées à Venise par Scamozzi en 1619. C'est une des éditions qu'on rencontre le plus facilement. Il est très facile de retrouver les mêmes planches dans les éditions originales beaucoup plus rares.

Quant au premier, on le découvrira, d'une manière à peine moins fidèle, dans la partie où l'architecte étudie l'ordre composite¹. Or il s'agit là, sans contre-dit, de chapiteaux d'un type exceptionnel. On peut tirer moins de conclusions du dessin de dessous de la corniche, à l'arc de triomphe d'entrée. Elle est inspirée sans doute du Théâtre de Marcellus et fort voisine de ce que donne Serlio (p. 162) mais plus voisine encore peut-être d'un dessin de Bullant dans son *Architecture* (p. 5).

Allons-nous donc nommer Serlio? L'hypothèse n'a rien d'impossible. Mais ce qu'il ne faut pas oublier c'est que Jean Goujon, dans son *Vitruve*, fait figure d'imitateur, sinon d'élève, de Serlio². Il donne lui-même, au fol. 54 de son ouvrage, un chapiteau dorique qui ressemble fort à celui de l'arc de triomphe, et par suite à celui de Serlio. Chez Bullant au contraire nous ne découvrons aucune de ces fantaisies.

Nous sommes donc en présence de deux noms : Serlio et Goujon — plus proches peut-être de Serlio que de Goujon. Mais nous n'avons aucune raison documentaire d'admettre la collaboration du premier à Ecoen. Serlio a beaucoup écrit, et, dans ses ouvrages il a mentionné bon nombre de ses travaux. Or il ne souffle mot d'Ecoen,

En revanche nous savons que Goujon travailla pour le Connétable vers l'époque où se fit la chapelle, nous trouvons des sculptures qui sont de son esprit,

1. P. 184 v. Cette page comporte encore un autre chapiteau composite qui est *exaciement* l'un de ceux que Baltard a dessinés comme restes de l'aile de l'entrée du château d'Ecoen (*Paris et ses monuments*, Paris, 1803).

2. P. du Colombier, *Jean Goujon et le Vitruve de 1547*, *Gaz. des Beaux-Arts*, mars 1931. Au sujet des architectes susceptibles d'avoir collaboré à Ecoen, je voudrais couper court à une légende mise en circulation par un excellent érudit, M. Charles Terrasse, et, par suite, généralement acceptée. M. Terrasse, dans la *Raison d'Architecture antique* de Diego de Sagredo (première édition datée 1539, édition précédente non datée), a trouvé le nom de Christophe de Andino comme se trouvant au service du « Connétable ». Mais si l'on songe que ce Christophe de Andino est l'auteur, dans la cathédrale de Burgos, de la chapelle du Connétable de Castille, il est clair que c'est de lui qu'il s'agit.

FIG. 11 - CHANTILLY. CHAPELLE: LES ÉVANGÉLISTES SUR LE MAÎTRE-AUTEL.
(Moulages.) Phot. Olivier.



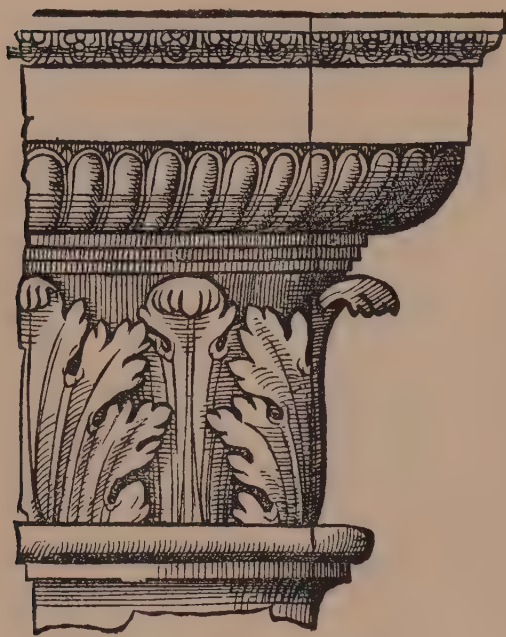


FIG. 12. — SERLIO. ARCHITECTURE.
(4^e livre.)

Notre-Dame de la Ronde, expertiser la tour de la Cathédrale. Dans l'entreprise nécessairement assez hâtive de la chapelle d'Écouen, nous croyons qu'il a fourni des dessins d'architecture et de sculpture, mais, s'il a, à la rigueur, mis la main à quelques bas-reliefs, l'exécution a dû être assurée par d'autres, sous sa surveillance sans doute.

*
**

Restent encore, cependant, les stalles avec leurs figures d'apôtres en marqueterie. Dargenville les déclare dessinées d'après Raphaël. Ceci mérite d'être examiné de plus près. La gravure nous a conservé deux séries de douze apôtres dont on peut faire remonter la source à Raphaël. D'abord les « petits » apôtres (H.D. 24 à H.D. 35 ou B. 125 à B. 126). Ce sont les meilleurs et on les attribue légitimement à Marc-Antoine. Ensuite les « grands » dont Bartsch voulait faire honneur au même graveur, mais que Delaborde lui refuse (H.D. pièces douteuses, 6 à 17). Or les Apôtres des stalles d'Écouen diffèrent profon-

nous n'ignorons point que ses rapports avec Serlio ont été très étroits.

C'est donc Goujon que nous sommes amenés à choisir. Lui ayant attribué l'arc de triomphe et l'autel, pourquoi lui disputer les tribunes, où les ordres antiques sont traités avec la même sûreté? Aussi bien, nous l'avons dit, tout le travail de rajeunissement de la chapelle d'Écouen semble postuler une direction unique.

Ainsi Jean Goujon, sur ce chantier, nous apparaît plutôt comme architecte et comme dessinateur que comme sculpteur. Ceci est bien conforme à la désignation qu'il reçoit de Jean Martin dans le *Vitruve*, conforme aussi aux premiers documents que nous avons sur lui, et qui sont des documents rouennais : à Rouen nous le voyons dessiner des colonnes à Saint-Maclou, surveiller les huchiers de

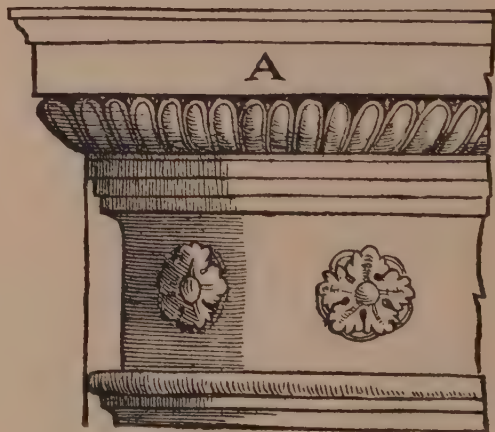


FIG. 13. — SERLIO. ARCHITECTURE.
(4^e livre.)



FIG. 14. — CHANTILLY. LA CHAPELLE. LES VERTUS. (Moulages.)

Phot. Olivier.

dément de l'une et de l'autre série. Tout au plus peut-on dire que, pour saint Paul, le dessinateur d'Écouen a songé à la figure correspondante des « petits » Apôtres.

J'ajouterai que, par l'esprit, les Apôtres d'Écouen sont fort loin de leurs prétendus modèles. Ils se caractérisent par l'élégance, l'allongement de leurs formes, alors que dans les gravures, les personnages sont lourds, tassés, trapus.

D'une façon générale on regarde les Apôtres d'Écouen bien trop exclusivement comme des chefs-d'œuvre de marqueterie. Ils en sont certes, et l'intarsiateur mérite d'être loué grandement. Courajod pense que cet intarsiateur pouvait être le Crémonais Evangelista del Saccha. Il existait en effet dans la collection Dufourny un cadre de marqueterie signé de cet artiste et provenant d'Écouen¹. Je ne saurais guère

1. Cf. Courajod, *Les chandeliers...* et *Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone aux XV^e et XVI^e siècles*. Mém. de la Soc. des Antiquaires de France, tome XLV, 1885.

Dans le *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines, sculptures modernes...* qui composent l'une

exprimer une opinion, le sort du cadre Dufourny m'étant inconnu. Aucun mot de Courajod ne laisse soupçonner cependant qu'Evangelista del Saccha soit pour lui autre chose que l'exécutant. Le dessinateur doit être cherché ailleurs.

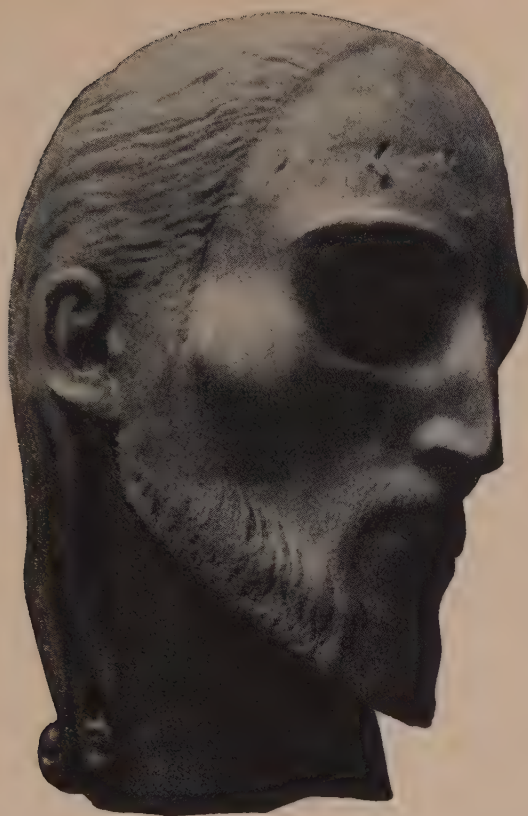
Au sujet des Apôtres de Chantilly on peut faire plusieurs remarques de détail. L'une est que l'ange qui accompagne saint Matthieu ressemble beaucoup à celui qui figure, auprès du même saint, dans une gravure d'Agostino Veneziano que j'ai déjà citée (B. 95). Une autre a trait aux architectures qui servent de fond à plusieurs des apôtres et singulièrement à saint Jean et saint André. L'une offre une Renommée assise, tenant une palme, dont le style goujonesque est indéniable. La souple nymphe, portée par un cartouche, semble plus caractéristique encore.

Le grand mérite de l'intarsiateur est d'avoir scrupuleusement respecté ses modèles et ses modèles sont d'un excellent dessinateur, à la fois fin et énergique dont l'aisance est remarquable. De face, saint Pierre, avec sa toge, a une grandeur antique. Les draperies sont partout d'un style superbe. Seul saint Jacques, dont le vent rebrousse la barbe et le vêtement, dont la pose est singulièrement contournée, dont la tête se renverse en donnant au profil une bizarre obliquité, n'a pas le calme des autres.

Si l'on admet, comme je le crois, l'unité de décoration de la chapelle, si l'on pense que Jean Goujon en a donné les dessins, je ne vois aucune raison de lui enlever celui des marqueteries des Apôtres.

Pierre du COLOMBIER.

des collections d'objets d'art formées par M. Léon Dufourny, Paris, 1819, le cadre en question est ainsi décrit :
« 338*** Bois. Cadre de forme carrée élevée, orné de feuillages et d'arabesques parfaitement exécutées; sur
« l'un des bords de ce cadre, on lit le nom de l'artiste dont il est l'ouvrage, EVANGELISTE. SACHE. CREMO.
Cette bordure provient du château d'Ecouen. H. 1 m. 45. L. 1 m. 11 ½. »



L'ART DE LA LAQUE

LES TECHNIQUES CHINOISES ET JAPONAISES RETROUVÉES

PAR un accord intime avec notre goût croissant pour les belles matières, et le purisme de notre art décoratif moderne, aidé sans doute aussi par la vulgarisation de procédés commerciaux, l'art de la laque a suscité un profond intérêt en Europe depuis une vingtaine d'années. Nous croyons pouvoir apporter quelques renseignements précis sur cet art demeuré très secret aussi bien aux amateurs qu'aux critiques appelés à en juger autrement que d'un point de vue sentimental.

D'où et de quand date l'art de la laque? Dans un traité chinois, le *Hsui-Shik-Lu*,

FIG. 1. — MARCEL WOLFERS. — LE PRÉCURSEUR. LAQUE SUR BRONZE A CIRE PERDUE.

de l'époque Ming, il est écrit : « Le premier usage de la laque fut l'écriture sur des morceaux de bambou, et l'empereur mythique Yu fit faire des objets de culte et de cérémonie en laque noire décorée de traits rouges ». D'après ce même ouvrage, sous la dynastie des Chou, (1169-225 avant J.-C.) la laque était employée sur les chars, les harnais, les arcs et flèches de guerre, et ces objets étaient recherchés pour leur brillant et leur solidité. Dans une tombe coréenne de l'époque Han fut trouvé (1924) tout un mobilier funéraire en bois¹, revêtu de laque pure décorée en surface par de minces feuilles d'or, des oiseaux et des animaux en laques brillantes, rouges, jaunes, noires et vertes; ces pièces sont datées de l'an 85 avant notre ère, et, sur maint bronze ou sculpture Han, et même Tchéou, se trouvent des traces de laque; faisant état des rapports existant entre l'Orient et l'Égypte, il ne serait pas téméraire de préjuger de la découverte possible de laques dans la tombe de Tout-Ank-Amon; et Lucas a émis l'opinion que seule la laque pourrait s'identifier avec certains vernis noirs apparus sous la XVIII^e dynastie. Le *Ku Chi Lun*, (*Description des travaux anciens en laque*) daté de 1397, ouvrage traduit par Buschell, décrit comment, au moyen de sang de bœuf et de plâtre, s'imitent les laques anciens, ce qui signifie qu'à cette époque lointaine l'art de la laque était sinon perdu, au moins très réservé, et qu'on se préoccupait déjà d'en retrouver les secrets. Mais la première mention en Occident du vernis chinois se trouve dans l'*Atlas Chinois* du Père Martino Martini, paru en 1655; et dès 1697 le Père Pierre Vanhame, « flamand de nation », membre de la mission des Jésuites français auprès de l'empereur Kang-Hsi, écrit au chevalier Dézallier d'Argenville : « Malgré leur réputation justifiée d'honnêteté commerciale les Chinois, lorsqu'ils vendent ce vernis nommé CI aux étrangers, ont coutume de le falsifier, y mêlant différentes huiles, ce qui fait qu'en peu de mois il se corrompt et devient hors d'usage. Le vernis pur et sans falsification vaut dans ce royaume un teston la livre, qui est environ trois Jules; c'est une humeur qui se distille de certains arbres de grandeur démesurée, qui ne croissent que sur les montagnes les plus hautes du Suchuan; cette humeur se garde vingt ans et plus si on la laisse dans un vaisseau bien fermé; et avec quelque soin il serait possible de la transporter au loin... »

En 1697 débuta à Paris l'ère des « chinoiseries », suite de l'arrivée en Chine des Jésuites français, et conséquence des envois d'objets faits par eux. Dès 1719 la Compagnie Française des Indes importe des laques (brun et or) de Fou-Tchéou et des laques rouges de Pékin; et bientôt, à Paris, se fabriquent des Vandèges (plateaux) « façon Chine » par les Langlois et les Martin. Depuis le XVII^e siècle, époque où l'Europe découvrit et l'art d'Extrême-Orient et la laque, depuis le *Trattato sopra le vernice detta comunemente cinese*, publié, en 1722, à Rome, par le Père Bonnami,

1. Ce sont des objets d'usage; le poids des terres seul les a écrasés; et si les laques chinois sont si rares c'est qu'ils furent délibérément détruits d'époque en époque pour retirer l'or dont ces pièces précieuses étaient saturées.



FIG. 2. — COMMENT ON ÉTEND LA LAQUE

Phot. Achel

bien des voyageurs ont tenté, mais en vain, de percer le mystère de la technique de la laque : des essais sont faits en Toscane (en 1722, par S.A.R. Cosme III, Grand Duc de Toscane), et en France; de ces recherches infructueuses dérivent les vernis Martin à Paris, les vernis Queen Anne à Londres, les vernis du laqueur Dagey à Liège.

A la suite de la participation japonaise aux expositions de Paris (1867), de Vienne (1873), de Philadelphie (1876), l'attention est de nouveau fixée sur la laque. Des recherches scientifiques sont effectuées par J. Qwin, Korschelt, Rein (1874), en collaboration avec les Japonais Yoshida, Riko-Majima; en 1878 le Haut-Commissaire japonais à l'Exposition Universelle, Maeda, esquisse le premier traité de la technique de la laque, — oubliant néanmoins de nous parler du processus de séchage si particulier et paradoxal; la lecture de ces rapports devenus introuvables, particulièrement au Japon, est troublante : Korschelt parle de l'influence nocive de l'eau sur les laques obtenues par lui en collaboration avec Yoshida; ses expériences, ses analyses sont certainement exactes, mais, utilisées à des fins de réalisation artistique, le processus suivi fait virer tous les tons au brun et au noir. Rein s'est laissé dire que le bois doit être rendu rugueux pour permettre une meilleure adhérence de la laque; or, si la laque sèche en étuve chaude et humide, il lui faut des mois pour achever son évolution, et alors apparaissent les défauts les plus tenus du support... Ce-

pendant, à Bruxelles, dès 1910, le sculpteur Marcel Wolfers parvient à découvrir le marché mystérieux où se fournissent la demi-douzaine de maîtres laqueurs subsistant encore en Chine et au Japon. Enfin, découverte lourde de conséquences, le chimiste japonais Riko Majima, décrit, en 1911, un nouveau procédé de durcissement obtenu à des températures comprises entre 120 et 170 degrés. Ce procédé est utilisable, mais à condition de se maintenir juste en dessous de 100°. Il permet, d'après Riko Majima, l'addition d'essence de térébenthine; il faut comprendre : huile de Périlla. Par ce procédé la laque sèche en 4 à 6 heures, au lieu de 18 à 24; il est possible de lui adjoindre des quantités considérables d'huile, de lui incorporer toutes sortes de sels métalliques (aniline), et c'est précisément ce procédé qui donne aux laques japonaises actuelles cet aspect cireux, ces teintes criardes, et une solidité à peine supérieure à un quelconque vernis européen. Le gouvernement japonais a beau intervenir, les fabricants de Shizvoka s'unir, le mal est irrémédiable : les techniques millénaires ont été tuées par l'industrie.

Toutefois, en France, en 1917, un colonial mobilisé dans un centre d'aviation, et qui s'était livré en Indo-Chine au laquage des pousse-pousse, eut l'idée d'appliquer ce procédé d'imperméabilisation aux hélices d'avion. La laque se montra supérieure à tous les vernis connus, résistant à l'humidité et aux projections d'essence et d'huile : une usine fut créée à Boulogne avec une main-d'œuvre annamite militarisée. La guerre finie, les besoins en hélices diminuent, et l'usine de Boulogne cherche, en 1919, des débouchés commerciaux, particulièrement dans le laquage des automobiles; mais la laque synthétique à la cellulose, autrement appelée Duco, plus rapide d'exécution, quoique de durée plus éphémère, — mais qui préserve une voiture plus de trois ans, — est découverte par Dupont de Nemours. L'Indochine ne connaît que les laques noires, rouges, or ou vertes; leur utilisation à des fins artistiques paraît limitée. A l'usine de Boulogne, des Annamites transfuges installés dans Paris l'emploient pourtant en décor, sur des étuis, sur des nécessaires d'or et d'argent et la laque concurrence avec succès l'émail.

Finalement, à Paris, en 1920, le dinandier Dunand, instruit par la connaissance des laques japonaises, recherche patiemment et trouve leur technique (laque coquille d'œuf, à inclusion de poudre d'argent, d'or, de mica, de nacre, etc.); et il monte un atelier utilisant la main-d'œuvre provenant des ateliers de Boulogne.

Mais quelle est donc cette matière mystérieuse dénommée laque? Dissipons d'abord les confusions innombrables faites ordinairement entre la laque et la gomme-laque, sécrétion résineuse obtenue sur différents arbustes des Indes (*Ficus Indica*, *Ficus Puligosa*) et qui est l'œuvre des insectes (*Coccus lacca*); cette gomme-laque (*Indian Lacquer*), résine solidifiée soluble dans l'alcool, n'a aucune similitude ni rapport avec la laque (latex pur, liquide du *Rhus Vernicera*). La laque n'est pas une peinture ou un vernis artificiel : c'est un produit naturel, un latex d'arbuste cultivé en Chine et au Japon, *Rhus Vernicera*, et au Tonkin et au Cambodge, *Rhus Succedanea* (Cay-son). Le latex de qualité est recueilli de nuit, car

la lumière le fonce, et infiniment de précautions sont nécessaires à son maniement à l'air libre, qui l'altère; poison végétal, il dégage des vapeurs qui donnent la fièvre; son contact suscite des éruptions douloureuses, et, pour s'en préserver, les Chinois, avant et après le travail, se lavent le visage et les mains avec une décoction de plumes de poules.

On conserve la laque dans des *Taru*, ou tonnelets de bois, car la laque attaque, oxyde les métaux; cette particularité explique pourquoi, appliquée sur un tube métallique, elle ne s'écaille pas si ce dernier s'affaisse sous un choc ou une pression comme le ferait un vernis ou un émail. La laque à l'état pur a l'aspect d'une sorte de mélasse d'un blond clair. Dans les *Taru* bien clos elle se conserve indéfiniment, se filtrant d'elle-même : les impuretés déposant au fond. Un laque fraîchement fait est de la couleur de l'écaille brune; il vire peu à peu à l'ambre le plus clair; le vermillon de notre peinture à l'huile le fonce à la lumière; la laque rouge à base de cinabre s'éclaircit au soleil; seul le cinabre naturel, originaire de Chine,

est utilisable avec la laque, car les cinabres européens les plus coûteux contiennent des traces d'oxyde de fer qui poussent le ton au brun. La laque réagit à sa manière, c'est-à-dire colorée, au contact des sels métalliques et végétaux, ceux-ci régissant sa gamme harmonique; pure, elle détruit le bleu de Prusse et les couleurs à l'aniline; une trace de fer la rend noire; les sels d'argent réagissent en rouge; le chrome (jaune) tourne au vert intense. Nous devons avouer que, malgré tous nos efforts, nous n'avons pu obtenir de renseignements sur le traitement du bleu. Les Ming ont fait des laques bleus, et il y en a de fort beaux au Musée de Cologne; longtemps on a pu croire que le secret en était définitivement perdu. La laque, matière vivante,

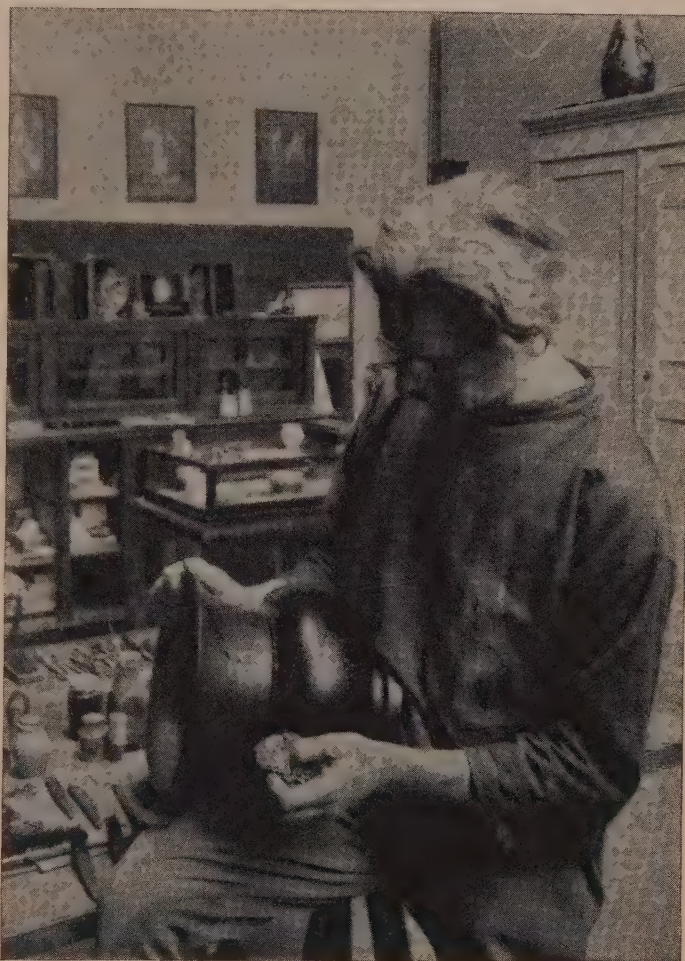


FIG. 3. — ON DISTINGUE SUR LE VASE LE PEU D'EAU ET D'HUILE QUE LA LAQUE CONTENAIT ET QU'ELLE EXPULSE A UN RYTHME A PEU PRÈS RÉGULIER, TOUTES LES 18 A 20 COUCHES.

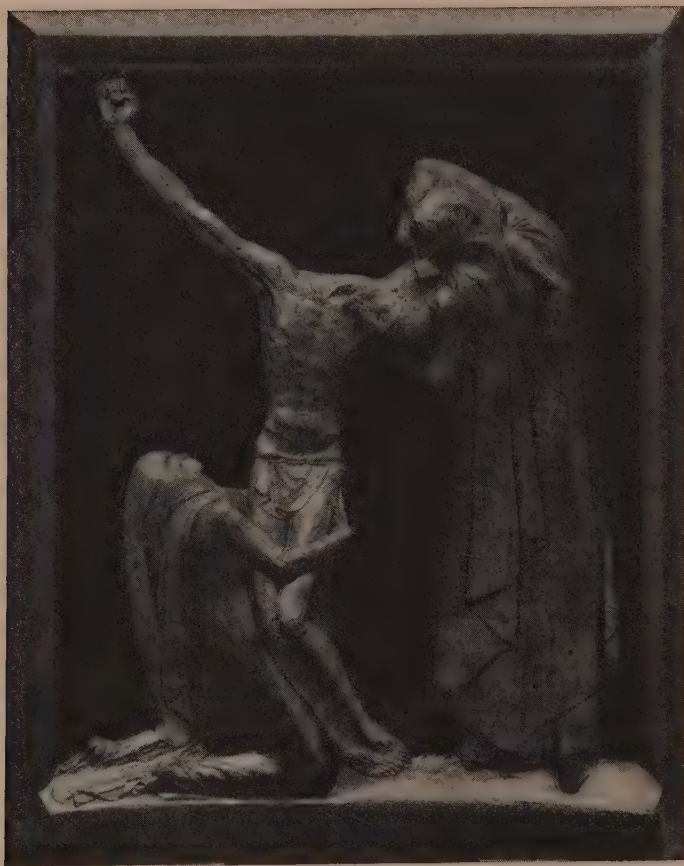


FIG. 4. — MARCEL WOLFERS. — CHEMIN DE CROIX DE L'ÉGLISE DE MARCINELLE.
Croix noire, personnages or, fond rouge saturé.

évolue longtemps encore après la sortie de l'atelier; pendant des mois elle se cristallise littéralement, atteint à la dureté du verre, acquiert une transparence ambrée. La laque ne craint ni l'humidité ni les lavages intempéstifs et reste inattaquable aux acides quels qu'ils soient : en 1874, le vapeur *Le Nil* sombra près de Yokohama, et les caisses contenant les objets d'art envoyés par le Japon à l'Exposition de Vienne séjournèrent plus d'un an au fond de la mer. Lorsqu'on les retira, les laques anciens étaient intacts alors que les produits modernes de Yedo et de Kioto étaient complètement détruits. Rien n'est plus durable qu'un beau laque sous son apparente fragilité.

Les laques sont originaires de la Chine; la connaissance que nous en avons s'est faite par le Japon; cependant un laque japo-

mais se différencie par la matière, sans confusion possible, d'un laque chinois. Cette différence est le fait de techniques ayant chacune ses particularités.

Les opérations de laquage à la japonaise, dont l'apprentissage durait huit années, comprennent le ponçage, l'application d'une couverte de papier très fin ou de soie, des superpositions d'enduits constitués de laque et de terre d'infusoire, suivis invariablement par 16 à 18 couches de laque noire; et c'est alors seulement qu'apparaissent les laques de couleur et le décor. La technique japonaise donne des laques dont la transparence est tempérée par les couches noires, et au travers de celles-ci par les couches d'apprêt; leur surface est lisse et unie comme des miroirs aux tons nets, aux dessins précis; sa décoration, d'or généralement, et en relief, est d'une richesse incomparable; mais un laque noir éclatant et limpide reste la plus haute ambition d'un laqueur japonais. Il ne faut pas se faire d'illusions, les beaux laques japonais sont rarissimes en Europe; quant aux laques chinois de qualité, ils sont introuvables.



MARCEL WOLFERS. — VASE ET COUPES

Les beaux laques chinois sont en laque pure ¹, pure jusqu'au support; car, le plus souvent, la pièce finie, ce support est supprimé, opération facile, la laque elle-même étant inattaquable à quelque acide que ce soit, avons-nous dit. Le laqueur sait que, d'année en année, la transparence gagne en profondeur, que telle couche mise aujourd'hui apparaîtra dans deux ans, dans dix ans; il ne s'agit plus, cette fois, de six à dix-huit couches, mais de cinquante à soixante en moyenne, de cent à deux cents, et plus encore parfois; chacune d'elles, extrêmement mince, est étalée avec un pinceau composé essentiellement de deux lamelles de bois de 15 centimètres de long, entre lesquelles sont emprisonnés des cheveux disposés parallèlement et dans toute la longueur des planchettes; ce pinceau ne perdra jamais un poil; il se taillera comme un crayon et pourra même se profiler suivant les contours de la pièce; ces pinceaux sont devenus de toute rareté : le Kuo Mutang ayant décrété la suppression des tresses, les pinceaux actuels, truqués, contiennent à chaque extrémité un pauvre petit bout de cheveu de républicain chinois!

Après chaque application de laque, l'objet est placé de 18 à 24 heures dans une étuve obscure, chaude et humide à saturation. Dans ces conditions seules, si paradoxales soient-elles, la laque sèche, durcit par oxydation ². Toutes les 18-20 couches la laque manifeste un désir de repos; il faut que l'objet reste à l'air libre deux à trois semaines pour permettre à la laque d'expulser le peu d'humidité et d'huile qu'elle contient; ensuite la pièce est poncée au charbon de bois et à la corne de cerf calcinée, et le laquage continue. Dans cette œuvre de patience, toute notion de temps, de mode disparaît; telle pièce commencée aujourd'hui sera achevée dans deux ans! Et ces deux années de travail représentent une couche de laque de l'ordre de quelque dixième de millimètre laissant encore apparaître et soulignant les détails les plus ténus de l'objet ou de la sculpture qu'elle revêt.

J. Dunand et M. Wolfers peuvent être considérés, à l'heure présente, comme les seuls détenteurs des secrets de l'art de la laque, les seuls ouvriers de sa technique retrouvée. Aidés l'un et l'autre par cette sorte d'intuition que possèdent les artisans, Dunand a reconstitué la technique de la lignée éteinte des Katchi-Kawa (Japon), et Wolfers celle des grands laqueurs Sung (Chine).

Pour Dunand, avant tout batteur en métaux, la laque est un moyen décoratif dont il tire des effets d'un goût admirable; réalisés généralement par les mains orientales de ses aides, ses laques sont d'une précision sans défaillance, sans hasard : la matière est domptée, esclave soumise au caprice volontaire de l'artiste. Vers 1925, Dunand entreprit des travaux importants, panneautage de salles entières; mobiliers complets assemblés, collés à la laque dans ses ateliers. La main-d'œuvre, toujours

1. Au musée de Philadelphie se trouve une figure grandeur nature en laque sèche dorée; son poids est de 10 kilogs. Des statues réalisées à taille humaine en kantchitsu (laque sèche) pèseraient 20 à 30 kilogs, et seraient, comme celle de Nara, encore intactes dans dix siècles; elles demanderaient, ces statues, quelques années pour leur réalisation.

2. Sur ce point consulter les études du professeur Bertrand.

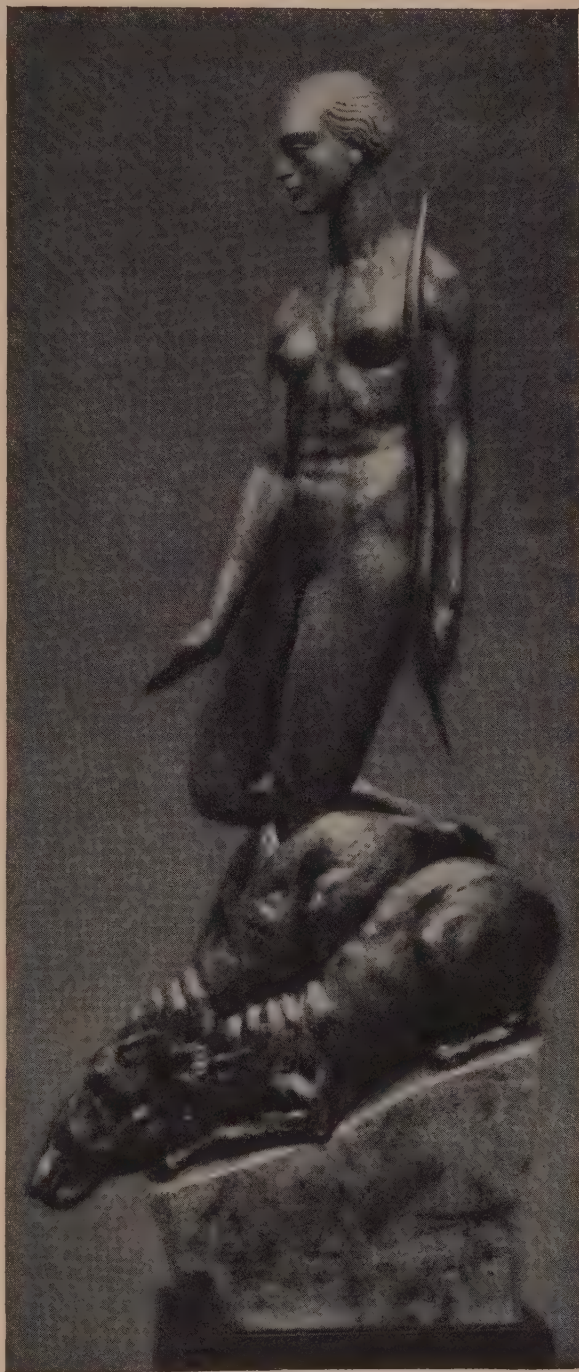
orientale, atteignit une telle ampleur que Dunand devint prisonnier de sa propre gloire, et, pour occuper ce personnel, ne put plus que dessiner les formes et les modèles de décor; il dut même entreprendre un travail de petites pièces en série. Pour ses meubles, paravents, grandes pièces, Dunand emploie les étuves humides à température modérée; pour ses pièces en métal, la cuisson à plus ou moins 90 degrés. Actuellement, dans ses paravents, se voit un mélange de techniques diverses (duco, vernis gras), utilisées au détriment même de l'aspect matière. Les succédanés auxquels Dunand recourt pour obtenir certains effets voulus, impossibles en laque, ne sauraient jamais donner ni la chaleur, ni la richesse, ni la somptuosité, ni la vie; tout est asservi à la mise en musique d'un sujet préconçu. Mais nous gardons le souvenir inoubliable de quelques très beaux portraits, d'après ses gouaches, et du paravent qu'il exécuta à ses débuts d'après un carton d'Henri de Waroquier, ouvrages directs de ses mains.

Du point de vue de l'histoire de l'Art, nous devons saluer en Marcel Wolfers l'introducteur de l'art de la laque en Europe; et l'une de ses œuvres essentielles, un *Saint-Georges* en simili-laque (gomme-laque), a pris place, dès 1912, dans la collection Madoux. Depuis bientôt trente années, cet artiste a travaillé à renouer avec la tradition chinoise, qui, sans lui, eût été abolie. La matière mystérieuse et son traitement le hantent à ses débuts, et il réalise, après un labeur forcené, ces fameux laques bleus dont, jusqu'à lui, l'on avait considéré le secret comme enfoui à jamais dans le passé. Des recherches opiniâtres, l'intuition, le hasard, ne peuvent cependant expliquer seuls cette découverte. Non seulement un Européen, pour la première fois, est maître de « la mystérieuse matière qui n'est plus de cette terre », mais travaille à Bruxelles comme un artisan chinois de Foochow, dans la plus antique tradition Sung. Est-ce dans les textes millénaires, dans la traduction, par Raphaël Petrucci, de ce compendium des connaissances de la peinture chinoise au xvi^e siècle et intitulé *Les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde* (*Kiait-seu--yuan-houa-tchouan*) que M. Wolfers a retrouvé les secrets oubliés? Les colorants employés par les peintres de cette époque devraient, à priori, être encore les mêmes que ceux utilisés par les laqueurs Sung; et l'expérience prouve la justesse de cette hypothèse. Néanmoins, l'artiste demeure présentement le seul dépositaire de cette technique retrouvée.

A côté de ces œuvres tout à fait exceptionnelles, et d'un cachet unique, cet amour de la matière devait inspirer à Wolfers d'innombrables pièces, particulièrement des coupes en laque pure, toutes différentes d'aspect et de texture, une technique spéciale donnant et la forme et le décor personnel à chaque objet; ainsi le bois, comme le grès, reçurent de la laque une parure d'une richesse inouïe, parfois agrémentée de parcelles d'or, la laque montrant une affinité curieuse pour ce métal précieux. L'application de techniques orientales, copies de pièces chinoises et japonaises, laque à décors au pochoir, au pinceau, gravé, en relief, à inclusion de corps étrangers (coquilles d'œuf, voilette ou branche de fougère) a permis également des réus-

sites aussi étonnantes qu'inattendues. Par ailleurs, utilisée décorativement, et sur des objets usuels de matières diverses, bronze et ivoire, la laque concourt à un effet particulièrement heureux : orfèvrerie champlevée et laquée¹, revêtements de toutes pièces par le truchement de supports les plus différents.

Mais, est-ce à la suite de longues méditations devant les figures chinoises de laque pure — celle de Nara, sans doute — que Marcel Wolfers, statuaire, conçoit l'idée d'utiliser la laque en couverture pour ses propres œuvres ? En tout cas l'emploi qu'il en sut faire est d'une originalité indéniable ; l'artiste comprit que, par une polychromie de valeurs, il pouvait soustraire une œuvre à une lumière définie, chaque fois que pouvait se faire sentir pour une sculpture la nécessité de rester lisible, et quelle que soit cette lumière dispensée ; de la sorte, bas-reliefs ou statues peuvent être rendus indépendants d'un éclairage momentané : la *Diane* que nous avons vue dans la pénombre du Salon d'Automne en 1932, le *Précurseur* (laque sur bronze à cire perdue), traités dans cet esprit, sont, sans exclusion de leur valeur plastique indéniable, d'un exceptionnel intérêt. Faut-il voir dans l'utilisation de ce procédé antique le départ d'une esthétique appropriée à certains besoins ou accommodations modernes : les stations du Chemin de Croix de l'Eglise de Marcinelle (laque sur très grand feu) prouvent, non seulement la justesse de cette hypothèse, mais encore la possibilité de fixer la gamme des tons suivant la correspondance de leur valeur émotive ; ces



1. Telles les belles pièces d'art religieux réalisées d'après les cartons de Dom Martin.

FIG. 5. — MARCEL WOLFERS. — DIANE.
Bronze, couverte laque.



FIG. 6. — RESTAURATION D'UN MASQUE ANCIEN.

que subsiste à Foochow les dernières familles de laqueurs chinois, nous avons pu enregistrer ce fait paradoxal que l'Université de Tokio offrit à Dunand une chaire pour y enseigner ses conceptions de la décoration moderne, et que Hamanaka, laqueur célèbre d'Osaka, s'en vint à Bruxelles, en 1930, pour tâcher de réapprendre les secrets oubliés en son pays. Car, à l'art de notre époque, redevenu sensible aux qualités nues des belles matières, aux tons francs, aux formes sans décors inutiles, peu de matériaux, en effet, conviennent mieux que la laque; dans nos intérieurs dépouillés, chaque objet acquiert son importance; ceux en laque sont rares, vivants, somptueux et nobles par essence. Un avenir certain est donc assuré à cet art par le sortilège de deux artisans européens qui sont aussi, chacun à des titres spéciaux, deux très grands artistes.

sculptures sont enrobées d'une parure somptueuse, colorée selon la volonté du statuaire. A l'encontre des patines, cet enrichissement n'a rien d'accidentel; il résiste, inchangé, à l'atmosphère lourde de toxines et de relents de nos villes modernes. Ces œuvres sont et demeurent telles que les a voulues l'artiste, et telles qu'en elles-mêmes l'éternité les garde.

Ainsi l'art de la laque, tué en Orient par les procédés industriels, a émigré à Bruxelles et à Paris; et bien que vivent encore, au Japon, Mikanni, laqueur de l'Empereur, Yosei Tsuishu, vingtième du nom, et, à côté d'eux, Suzuki et Togashi (dont il nous fut donné de voir les laques en 1929, à l'Exposition d'Art Japonais du Jeu de Paume), bien

André CHARBONNIER.

BRUEGEL LE VIEUX A-T-IL PASSÉ A GENÈVE

PLUS s'impose à nous la grandeur de Bruegel, si curieusement négligé par le XVII^e, le XVIII^e, presque tout le XIX^e siècle, et plus s'affirme le désir de dissiper les obscurités qui entourent encore les détails de sa biographie. Les chercheurs se sont mis à l'ouvrage : la découverte de M. Popham retrouvant dans un *Liber amicorum* une très significative épitaphe composée par le célèbre géographe et humaniste Ortelius pour son très cher ami Pierre Bruegel, vient de prouver les rapports du Maître campinois avec le milieu italianisant d'Anvers¹.

Ainsi se trouve appuyée par des textes la thèse des Dvorak², des Vermeulen³, des Frits Lugt⁴ qui, se fondant uniquement sur des considérations de style et de composition, ont soutenu que Bruegel, bien loin de rester insensible à l'art et à la beauté de l'Italie, avait au contraire trouvé à Florence ou à Venise modèles et enseignements. La notion d'un Bruegel cultivé et érudit tend donc à se substituer à l'idée d'un peintre purement campagnard et instinctif, et voici une première orientation offerte aux études nouvelles.

D'autre part, on s'est préoccupé d'analyser les paysages représentés par Bruegel dans ses ta-

bleaux, afin de découvrir ainsi des indications sur les lieux qu'il aurait parcourus ou habités. M. Van Bastelaer a, dès 1931, proposé d'identifier avec le petit village de Pede-Ste-Anne, près de Bruxelles, le site qui sert de fond à la *Parabole des Aveugles*, ce chef-d'œuvre de Naples, et ses arguments paraissent dignes de retenir l'attention¹. Aujourd'hui, c'est un artiste bruxellois de renom, M. Adolphe Crespin, professeur à l'Académie des Beaux-Arts, qui reconnaît dans l'arrière-plan de la *Moisson*² de New-York, une vue de Genève prise au bas du mont Salève. La découverte de M. Crespin nous a semblé si importante, que nous avons tenu à nous rendre compte sur le terrain même des rapports présentés par les deux paysages ; nous devons avouer que nous sommes revenus de notre voyage convaincus que l'hypothèse nouvelle se basait sur des analogies qui méritent d'être sérieusement prises en considération.

En effet, si l'on veut bien examiner nos deux figures 1 et 2 représentant l'une l'agrandissement de l'arrière-plan dans la *Moisson* de Bruegel, et l'autre une vue de Genève aperçue du petit village d'Archamps, situé à environ 9 kilomètres au Sud de la ville, et sur les premières hauteurs du Salève, on verra que les deux sites présentent les mêmes particularités : tous deux sont caractérisés par des mouvements de terrain dominant une ville bâtie d'une façon analogue, à l'extré-

1. A. E. Popham, *Pieter Bruegel and Abraham Ortelius*, *Burlington Magazine*, 1931. Octobre, pp. 184-188.

2. Max Dvorak, *Pieter Bruegel der Aeltere*. 1 vol. in-8°, 1923, pp. 24-38.

3. Auguste Vermeulen, *Geschiedenis der Europeesche Plastik*. 3 vol. in-12, 1921-25, voir t. III (1925), pp. 199-205, et *Cahiers de Belgique*, t. I, 1928, pp. 1-8.

4. Frits Lugt, *Pieter Bruegel und Italien* (*Festschrift für Max J. Friedländer*). Leipzig, 1927, pp. 111-129.

1. René Van Bastelaer, *Le paysage de la Parabole des Aveugles de Pierre Bruegel* (*Mélanges Hulín de Loo*), 1931, pp. 321-325.

2. Bois, H. 1 m. 17 X L. 1 m. 60, signé et daté de MDLXV (les 3 derniers chiffres sont seuls visibles).



FIG. 1. — PIERRE BRUEGEL LE VIEUX. — LA MOISSON.
(Metropolitan Museum, New-York.)

mité d'un golfe ou d'un lac aux échancrures et au tracé en tout comparables. De l'autre côté du lac s'étend, dans la peinture comme dans la réalité, une plaine, et, chose remarquable, cette plaine est dominée dans les deux cas par une chaîne de montagnes au profil identique, et courant dans une même direction, à peu près parallèle au bord le plus éloigné du lac. Il nous paraît impossible d'admettre que ce soit par un simple effet du hasard que se retrouvent dans la *Moisson* comme sur le terrain la réunion de ces trois analogies qui, en fait, sont indépendantes les unes des autres : situation de la ville ; dessin du lac ou du golfe ; disposition de la plaine et de la chaîne de montagnes. La rencontre de telles similitudes fondamentales venant de la configuration du sol lui-même nous paraissent justifier l'hypothèse de M. Crespin, bien qu'une différence de détail doive être signalée dans la repré-

sentation de l'un des monuments. L'église, qui dans le tableau de Bruegel domine les maisons, est un édifice à tour centrale, tandis que l'église Saint-Pierre, qui est à l'un des points les plus élevés de Genève, est munie de deux tours flanquant le transept : cette différence qui n'est pas, à notre avis, essentielle, mériterait cependant d'être étudiée. Il faudrait examiner l'état dans lequel se trouve le tableau, ce que nous n'avons pu faire : certaines peintures de Bruegel ont été remaniées et retouchées (par exemple le *Berger fuyant le loup* de la collection Johnson à Philadelphie). Il est possible que, dans cette partie, le panneau original ait été modifié, et ce serait un point à éclaircir. Enfin, il ne faut pas oublier que la *Moisson* du Metropolitan Museum date de 1565 et que, d'après nos connaissances actuelles, si Bruegel a passé à Genève, ce serait vers 1552 ou 1553, en allant ou revenant d'Italie ; à douze



FIG. 2. — VUE DE GENÈVE PRISE DU VILLAGE D'ARCHAMPS.

ans de distance, il aurait donc utilisé un croquis fait sur place et représentant la ville vue de très loin : les monuments devaient être indiqués de façon fort sommaire et l'on peut admettre qu'après un aussi long espace de temps, l'artiste ait commis l'erreur de placer dans son tableau une tour centrale au lieu de deux tours latérales. Il y aurait lieu aussi d'examiner si Bruegel n'a pas voulu représenter quelqu'autre église de Genève.

Du reste, l'hypothèse de M. Adolphe Crespin pourra, croyons-nous, se vérifier par des recherches ultérieures. Bruegel, pour passer de Genève en Italie ou d'Italie à Genève, n'a guère pu utiliser que les trois routes suivantes :

1° La route du Rhône par Martigny, le col du Grand-St-Bernard et Aoste.

2° La route de l'Isère par Moutiers, le col du Petit-St-Bernard et Aoste.

3° La route de l'Arc par St-Jean-de-Maurienne, le col de Fréjus, Suse et Turin.

Il faudrait reprendre l'examen des dessins de montagnes dus à Bruegel, les comparer avec les paysages qu'offrent ces trois routes ; si des similitudes se révélaient, la thèse de M. Crespin se trouverait prouvée.

Remarquons que dès 1921, Sir Martin Conway dans son livre *The Van Eycks and their followers* (p. 502), avait signalé des ressemblances entre le paysage des *Chasseurs dans la Neige*, au Musée de Vienne, et des sites de la vallée du Rhône, entre Montreux et Martigny ; malheureusement il n'avait pas précisé son hypothèse ; la question serait à reprendre. Enfin, il ne faut pas oublier que Van Mander, si bien renseigné sur la biographie de Bruegel, écrit en parlant du

Maître : « Il passa ensuite chez Jérôme Cock, puis alla en France et en Italie » ; or, l'une des routes de France en Italie traverse Genève.

Pour aujourd'hui, nous n'avons voulu que signaler l'importance de la découverte due à M. Adolphe Crespin : sa thèse, fondée sur une éton-

nante similitude dans la configuration du terrain, se renforce encore d'un faisceau de présomptions concordantes : l'avenir dira si la preuve définitive peut être faite.

Edouard MICHEL.

UNE ESQUISSE FAUSSEMENT ATTRIBUÉE A RUBENS

DANS le grand catalogue de la collection de M. Widener à Elkins Park (Pennsylvania), paru en 1916, Hofstede de Groot et Valentiner ont publié comme œuvre de Rubens une esquisse imposante par ses dimensions (57 cm. X 110 cm.) qui représente l'*Enlèvement des Sabines*. A la suite de Rooses, ces deux critiques rappellent que Rubens a plusieurs fois traité ce thème, et citent le grand tableau de la National Gallery, une esquisse appartenant à Lord Ashburton (Rooses, 804)¹ et une troisième version de ce sujet, peinte par Rubens pour le Roi d'Espagne et probablement détruite en 1734, lors de l'incendie de l'Alcazar. L'esquisse de M. Widener — comme celle de Lord Ashburton — pourrait, d'après eux, être la première idée du tableau perdu en Espagne; elle

pourrait aussi être la préparation du grand tableau de la National Gallery, car « on y retrouve certains détails, le roi romain assis à gauche et le cavalier qui, aidé d'un autre soldat, enlève une Sabine ». Quant au reste, la composition est tout à fait différente.

Ici, d'abord, nous avons à relever une erreur. L'esquisse n'a pas été comparée à la photographie du tableau de Londres, mais à la gravure reproduite par Rooses, qui est inversée. Dans le tableau, le roi n'est pas assis à gauche, mais à droite; en outre, il diffère autant que possible de la figure correspondante de l'esquisse : à Londres, le roi est vu de dos et se tourne vers le spectateur, sur l'esquisse, il est vu de côté. Quant à la femme enlevée par le cavalier, à Londres elle est vue de dos, et sur l'esquisse, de face; ici elle semble bondir, là elle est attirée vers le sol par son poids.

Dans le guide de la collection Widener (1931), Valentiner répète l'attribution à Rubens, en ajoutant : « de la dernière époque de l'artiste, vers 1635, et complètement exécuté par le maître de sa propre main ». Cette date vient à l'appui de la relation de l'esquisse avec le tableau de

1. Je dois à M. Glück la connaissance d'une autre esquisse du même sujet, qui était en 1930 à la galerie Douwes (H. 57 cm., L. 88,5 cm.). Sa composition diffère de celle du tableau de Londres et de l'esquisse Ashburton, mais l'interprétation et la technique en sont tellement analogues, que Glück et Burchard purent à bon droit la dater des environs de 1633-35.

Londres communément placé vers cette époque.

Je ne puis pas partager cette opinion; en comparant le tableau et l'esquisse, je ne trouve d'autre ressemblance que l'identité du sujet. L'esquisse ne saurait même être une première idée, abandonnée plus tard, du tableau de Londres. Le grand nombre d'esquisses du Maître que nous possédons nous permet de l'affirmer. Pour alléguer encore un exemple américain, comparons l'esquisse (non mentionnée par Rooses), de la *Réconciliation des Romains et des Sabins* (Coll. John G. Johnson, Philadelphie) et le tableau correspondant de la Pinacothèque de Munich¹.

Je n'examine pas la question de l'originalité du tableau; ne fût-il qu'une œuvre d'atelier, la responsabilité de l'invention en incombe au Maître lui-même. L'esquisse est pleine d'accents émouvants et divers, c'est un récit épique, tandis que le tableau est plus dramatique, l'intérêt se porte sur la figure principale qui se dresse entre les deux rois, épouse de l'un et fille de l'autre. Tel est le parti pris par un maître. Dans l'exécution définitive, l'idée primitive paraît concentrée, tous les éléments du premier jet sont utilisés, mais soumis à un ordre nouveau commandé

par le but à atteindre, ceci en tenant compte du changement de dimensions et des valeurs décoratives. C'est surtout la base éthique qui sépare le tableau de l'esquisse, mais là nous avons affaire à des nuances dont la subtilité rend fort difficile tout commentaire.

Laissons de côté ce rapport supposé entre l'esquisse de M. Widener et le tableau de Londres, et ne comparons les deux compositions qu'en fonction de leur date commune de 1635. Dans le tableau de Londres — qui, lui, est sûrement de cette année-là — les femmes sont vêtues à la mode contemporaine; dans l'esquisse, elles sont drapées à l'antique: différence fondamentale d'interprétation et non pas variante arbitraire dépendant de la fantaisie de l'artiste. Quant aux types du tableau, bonnes femmes fraîches, laiteuses, flamandes, et vraiment rubéniennes, aucun ne se retrouve dans l'esquisse. Les deux femmes du premier plan à gauche sont brunes, élancées, musculeuses; jamais Rubens, pas plus vers 1635 qu'à une autre époque, ne nous en a montré de semblables. Où trouverait-on chez lui des figures conventionnelles et purement épisodiques comme les deux femmes à gauche, qui s'opposent, l'une de dos et l'autre de face?

Tout cela fait penser à Cortone, que l'ordonnance générale suggère aussi. Si nous comparons l'esquisse au *Triomphe de Bacchus*, du musée

1. Publiée dans le catalogue privé de la coll. Johnson par Valentiner. Celui-ci n'a pas remarqué le rapport qu'elle présente avec le tableau de Munich.



FIG. 1. — L'ENLEVEMENT DES SABINES. — ESQUISSE ATTRIBUÉE A CIRO FERRI.
(Collection Joseph Widener, Elkins Park, U.S.A.)

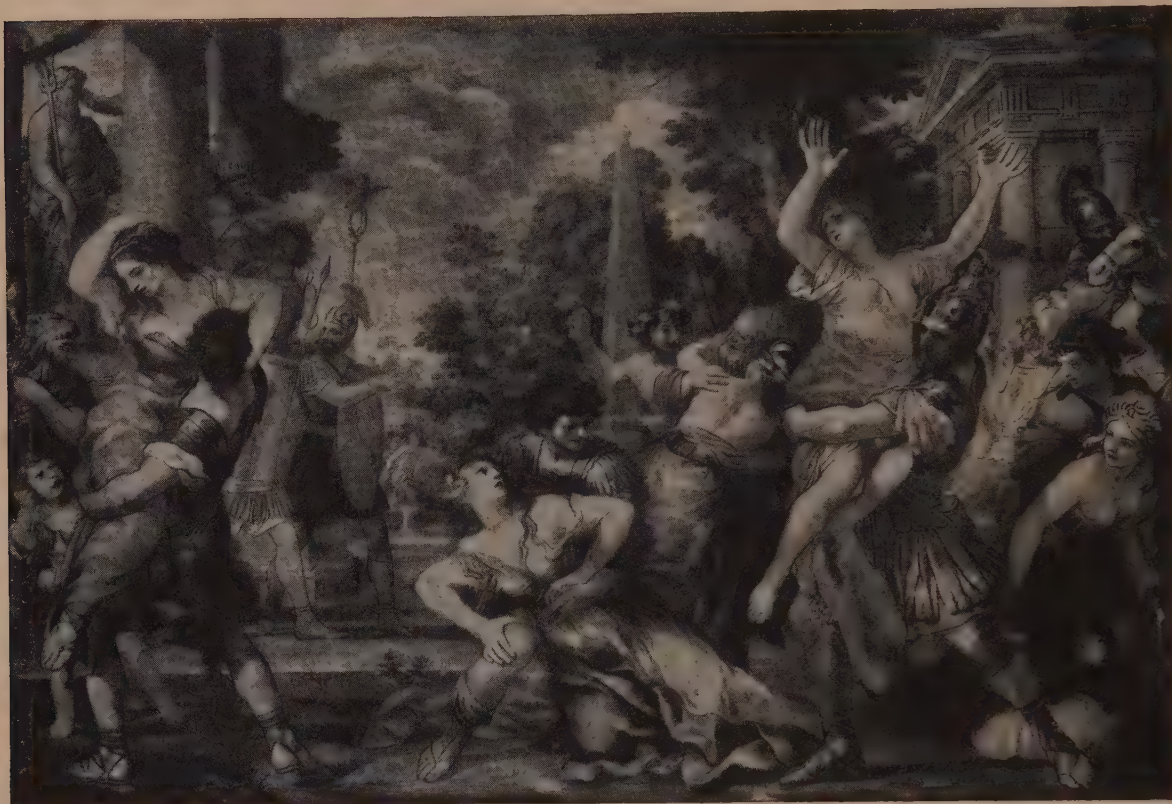


FIG. 2. — LE CORTONE. — ENLÈVEMENT DES SABINES.
(Musée Capitolin, Rome.)

Capitolin, à Rome¹, nous retrouvons la même composition avec les coulisses qui l'encadrent, le groupe d'arbres au centre, laissant la vue libre de chaque côté et, de cette manière, attirant les fonds en avant. Chez Rubens, les figures forment une frise, et par là il est plus près des compositions du Titien que de celles de ses contemporains; elles se fondent dans le paysage. C'est le tempérament nordique qui se manifeste ainsi. Cet équilibre entre l'espace et les personnages que nous montre l'esquisse de M. Widener et qui fait penser à des tapisseries, à des décors de théâtre lui est inconnu. C'est une scène que nous avons sous les yeux, et non pas un événement véritable. Cette observation est confirmée par les figures : il n'y en a pas une qui saisisse, qui morde, qui étrangle, qui hurle. Tout se passe derrière une vitre. Rubens nous tient tout près de la vie.

1. Hermann Voss, *Geschichte der italienischen Barockmalerei*, p. 240.

Les détails aussi évoquent Cortone. Que l'on compare la femme — à gauche dans l'esquisse — vue de dos avec celle qui, dans l'*Enlèvement des Sabines*, de Cortone, au même musée, embrasse le père; ou bien l'expression un peu stupide de ce dernier avec celle de l'homme agenouillé au milieu de l'esquisse. Notons aussi de part et d'autre les colonnes festonnées, à gauche; rapprochons certaines têtes, comme celle du jeune homme baissant les yeux et menaçant du poing, dans l'esquisse, de celle du Romain au centre du tableau de Cortone. Le porte-en-seigne coiffé d'une peau de lion se trouve à la même place ici et là; de même le second porte-étendard avec son compagnon; de même le poing menaçant le beau-père — arme fort peu efficace. Tout cela atteste une parenté bien plus étroite que celle qu'on a voulu trouver entre l'esquisse de M. Widener et le tableau de Londres.

Le *Triomphe de Bacchus* de Cortone est une œuvre de jeunesse; d'après Passeri, c'est le premier des tableaux exécutés pour Sacchetti. M.

H. Voss (*Geschichte der italienischen Barockmalerei*, p. 535) suppose qu'il a été peint peu après 1625. L'ensemble seul de la composition se rapproche de l'esquisse d'Elkins Park; celle-ci est bien plus lâche. On dirait le Louis XV d'un style cortonesque classique. Ce flottement s'explique en partie parce que précisément nous avons affaire à une esquisse. Cependant, même en faisant abstraction du peu de rigueur d'une ébauche, nous découvrons des qualités que le Cortone n'a pas atteintes dans ses œuvres de vieillesse. Le centre de la composition laissé libre reporte le groupe principal dans la profondeur et le fait paraître plus petit et léger; par là, nous dépassons le Cortone; l'auteur de l'esquisse appartient à la génération de ses disciples.

Ciro Ferri s'est vanté d'avoir imité la manière du maître mieux que quiconque (*Preussisches Jahrbuch*, 1913. *Beiheft* p. 14). Il est le plus jeune de ses élèves immédiats. Né en 1634 seulement, du vivant du maître il a achevé les fresques du palais Pitti, commandées à Cortone; puis, après la mort de celui-ci, en 1669, c'est lui qui a terminé les travaux entrepris à Rome. « Pendant vingt ans, il déploya à Rome une activité importante... sans s'éloigner essentiellement de son point de départ » (Voss, *loc. cit.* p. 555). Il mourut en 1689.

Prenons pour exemple de son style un détail de la grande gravure d'Aquila reproduisant la

Source Miraculeuse. Le groupe du jeune homme qui porte son père est du même esprit que le Romain avec la Sabine enlevée, à droite de l'esquisse de M. Widener. La femme nue, vue de dos, qui a son analogie dans le tableau de Ferri, à Vienne (H. Voss, *loc. cit.* p. 276), ressemble de près à la figure debout de l'esquisse.

Mais à quelle époque Ferri aurait-il pu peindre ce tableau dont le coloris a suggéré le nom de Rubens à de bons connaisseurs? Voss ne parle que de sa couleur sombre et lugubre. Ferri lui-même doit avoir eu conscience de ce défaut, car, en 1616, il écrit de Bergame qu'après l'achèvement de ses travaux à Sainte-Marie-Majeure, il a l'intention d'aller à Venise pour se perfectionner sur ce point (Bottari, II, p. 50). On ne sait pas s'il exécuta ce projet; J. Kurzwelly (Thieme-Becker) est incliné à le croire et cite une *Sainte Catherine* que Ferri aurait pu peindre à Venise même. Notre tableau pourrait confirmer la thèse d'un séjour d'étude à Venise. De plus, je voudrais faire observer que des esquisses indiquant avec retenue les couleurs donnent toujours une impression plus discrète et plus délicate que les œuvres finies. Cela s'applique aussi aux esquisses de Rubens.

J'aimerais faire une remarque générale à leur sujet. Si la distance de l'esquisse à l'œuvre exécutée est trop grande, c'est l'atelier qui peut être tenu responsable des faiblesses de l'exécution.



FIG. 3. — RUBENS. — RÉCONCILIATION DES ROMAINS ET DES SABINS. — ESQUISSE.
(Collection John G. Johnson, Philadelphie.)

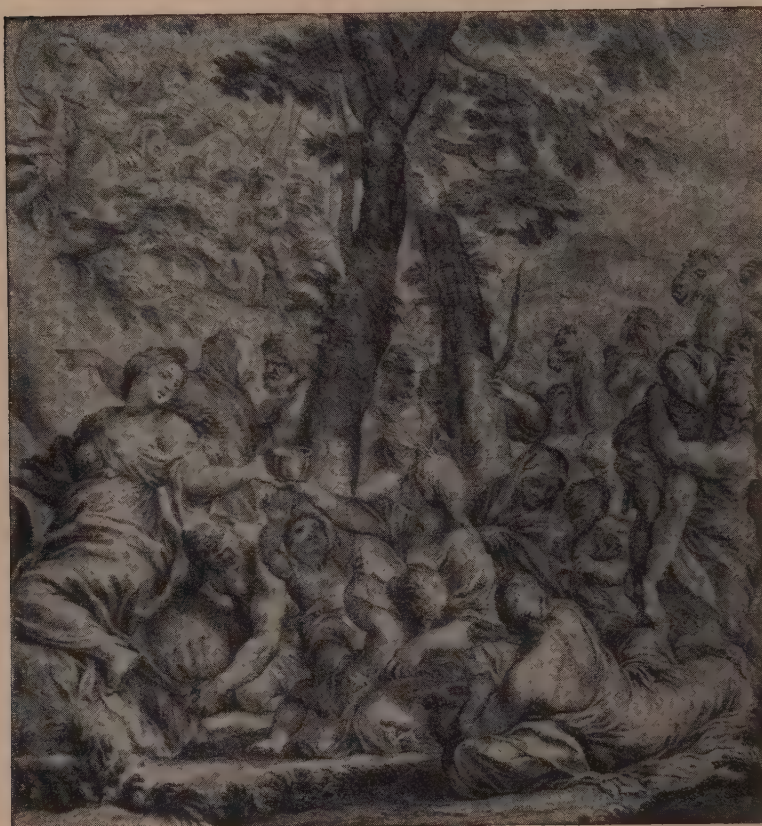


FIG. 4. — CIRO FERRI. — LA SOURCE MIRACULEUSE.
Détail de la gravure.

L'esquisse, par contre, garde toujours le caractère d'une authenticité absolue; nous sommes portés à croire que son style c'est le style de Rubens, que sa facture, c'est la facture du maître.

Mais c'est à tort. L'esquisse, comme telle, montre des qualités ou des caractères qui n'appartiennent pas au seul Rubens, tels que la légèreté de main, la monochromie délicate, interrom-

pue par quelques indications de couleurs.

Or, tandis que notre idée de Rubens s'est formée, en grande partie, à l'aide de ses esquisses, la connaissance que nous avons de la plupart des autres peintres nous vient de leurs œuvres achevées et peut-être aussi de leurs dessins.

En éliminant du nombre des esquisses qui passent pour être de Rubens, celles qui ne lui sont données qu'en raison de leur nature même d'esquisses, nous arriverons à une connaissance plus profonde d'autres artistes, de Ciro Ferri par exemple.

En attribuant l'esquisse de la Collection Widener à Ferri¹, je ne m'appuie que sur la composition générale et sur quelques détails; mais le coloris n'est pas un argument négatif.

Ce qui importe surtout, c'est de rayer ce tableau de l'œuvre de Rubens, quitte à attendre de pouvoir lui donner un nom définitif.

E. TIETZE-CONRAT.

1. Je connais deux dessins de l'*Enlèvement des Sabines* attribués à Ferri. L'un (Dusseldorf, Académie des Beaux-Arts, Nr. 251; Catalogue de Mlle Budde, pl. 36) est une composition maladroite qu'un élève de l'académie de Ferri, place Navone, peut avoir combinée avec des motifs communs à l'école du Cortone. L'autre se trouva à Weimar et a été photographié par A. Braun; lui non plus, ni pour la facture ni pour l'invention, ne peut prétendre à être authentique.

OPPENORD AU PALAIS ROYAL

L'ŒUVRE la plus célèbre d'Oppenord se trouvait jadis au palais du Régent, le Palais Royal. Toute trace en a disparu depuis longtemps et, pour une grande partie, dès avant la Révolution. Dans la suite des plans et des plans du palais, on observe un hiatus qui correspond à toute la période de la Régence¹. Or, Huguier a gravé, outre des projets qui ne furent pas exécutés, pour des écuries et les galeries du jardin, sept dessins d'Oppenord, tous relatifs à des détails de la décoration du Palais. Malheureusement, aucun d'entre eux ne jette beaucoup de lumière sur le plus important des appartements, le Grand Salon², ou Salon d'Oppenord, qui terminait l'enfilade des grands appartements, vers la rue de Richelieu, et donnait accès à la Grande Galerie. Ce salon est l'une des premières pièces où Oppenord eut réellement les mains libres, la plupart des autres n'ayant reçu que de nouveaux revêtements intérieurs appliqués aux vieux murs, de Lemercier. J'ai donc été fort heureux de trouver dans la collection Decloux, à la Cooper Union, un dessin original d'Oppenord pour cette pièce célèbre³.

La suscription ne laisse subsister aucun doute sur son identité : « Coupe du Salon d'alignement à l'Enfilade du Grand appartement du Palais-Royal ». Nous pouvons d'abord le comparer avec les plans minutieux du palais levés au milieu du XVIII^e siècle, et conservés au Cabinet des Estampes (fig. 1 et 3)⁴. Le plan au niveau

du second étage, inédit jusqu'ici, est fort instructif. Il y apparaît clairement que la section de la Cooper Union est une étude préliminaire qui n'a pas été suivie sur tous les points. Tandis que dans cette étude, l'étage supérieur est d'un diamètre réduit, dans l'appartement exécuté, les murs se prolongent dans la verticale, interrompus seulement par un balcon qui fait saillie. Ce changement dut être introduit, en premier lieu, pour des raisons de prudence, dans la construction. La hardiesse avait été portée à ses extrêmes limites pour le vaste encorbellement destiné à mettre le salon dans l'axe de la galerie. Pour atténuer le poids de cette projection, le mur du fond fut allégé autant qu'il était possible, réduit à une minceur extrême, éliminant tout pilastre. Les pilastres cédèrent la place aux chefs-d'œuvre de peinture qu'on suspendit pour décorer le salon.

Cette construction fut considérée comme fort audacieuse : c'est ce dont témoigne le brevet satirique qui nomme Oppenord contrôleur général des Bâtimens du Régiment de la Calotte⁵, et qui contient l'allusion suivante au salon :

... Plus, informés de l'élégance
Qui brille dans le Lanternon⁶
Qu'il a construit pour la Régence
Et dont l'aspect est si mignon,
Qu'il forme un très beau point de vue
Pour ceux qui passent dans la rue.

« Plans des bâtimens du Palais Royal et des logements des officiers. » Le plan du premier étage a été reproduit par Champier, p. 364. Le plan de Blondel, publié en 1754, concorde exactement avec celui-ci pour les parties du palais qui ne sont pas comprises dans les remaniements de Constant, en 1752 et années suivantes.

5. Réimprimé dans les *Archives de l'art français*, 2^e série, II, pp. 90-92.

6. Ici, l'auteur dit en note : « Il donne dans la rue Richelieu. Il était trop bas pour la galerie, et présentement le salon est trop haut : preuve de l'habileté de l'architecte. »

1. Champier, dans son admirable étude documentaire, (*Le Palais Royal*, I, 313), n'en a trouvé aucun entre 1700 et 1730.

2. La pl. LXXXIV est un « Projet de plafond pour le Grand Salon du Palais Royal », qui présente un panneau central de forme ovale.

3. N° 80. o m. 58 × o m. 43. Plume et lavis.

4. Ve 86 (cité par erreur par Champier : Vp 36) :

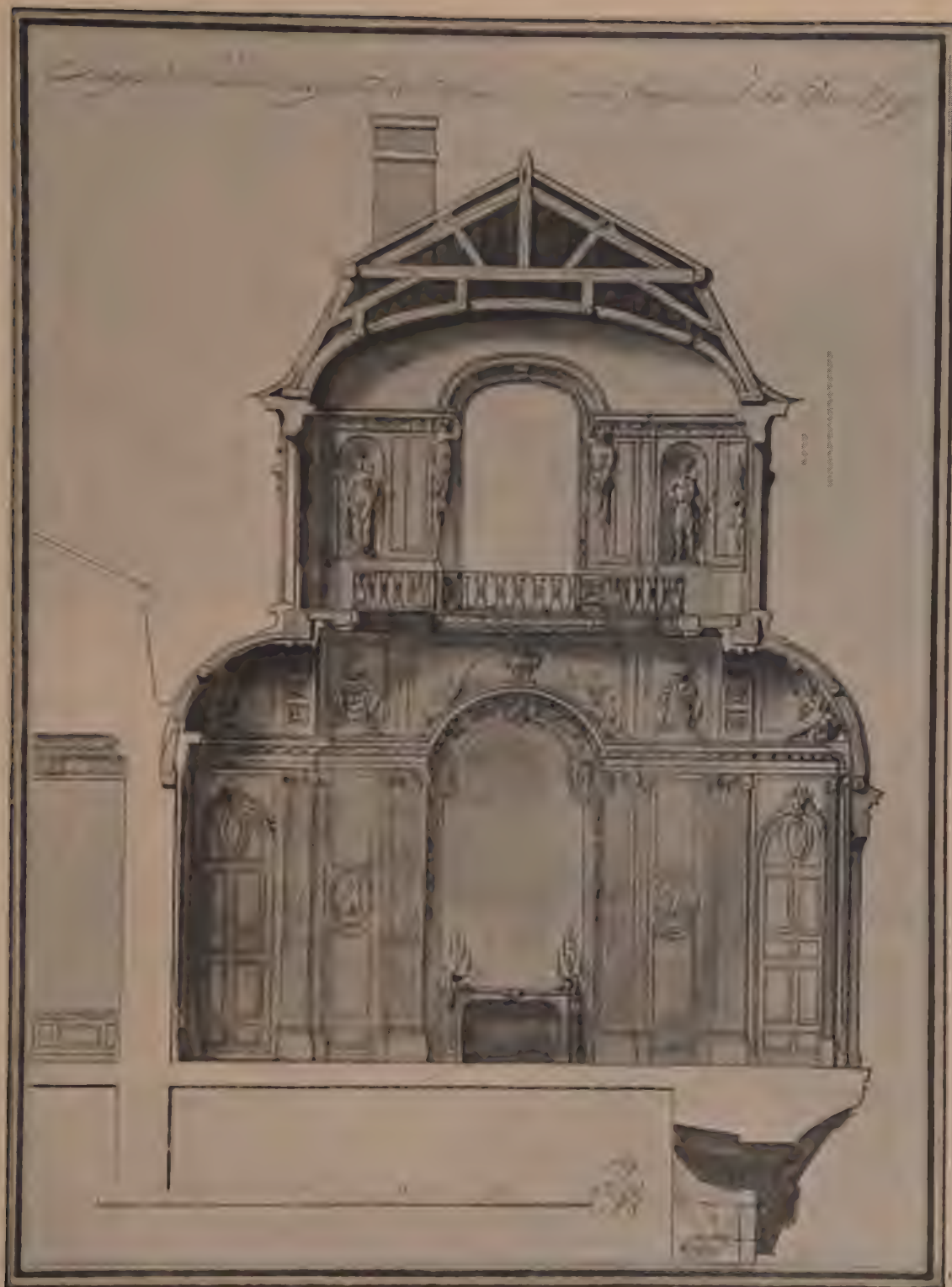


FIG. 2 — ETUDE PAR OPPENORD POUR LE GRAND SALON DU PALAIS-ROYAL (1719-1720).
(Collection Decloux, Cooper Union, New-York.)

La clef des arcs est ornée d'une tête d'où pend le long de l'archivolte, un motif floral. Ce n'est que dans le retrait de la cheminée que nous trouvons plus de richesse : un vaste cadre de miroir avec des têtes en espagnolette et un manteau accompagné de candélabres à branches.

Un autre dessin d'Oppenord, dans la collection Decloux (n° 81), jusqu'ici passé inaperçu, porte un titre de sa main : « Face de l'alcôve, pour la Chambre à couché de S. A. R. ». Le chiffre du Régent, à la tête du lit, contribue à l'identifier. Cette alcôve formait une partie de la suite d'appartements de l'aile gauche de la première cour, dont Dangeau parle en ces termes, le 24 novembre 1716 (XVI, 496) : « M. le duc d'Orléans... est présentement dans le nouvel appartement qu'il a fait accommoder. » Ce dessin représente la pièce avant les transformations mentionnées dans la description suivante des *Curiositez de Paris*, en 1723 (I, 148) :

« On passe ensuite dans la chambre de M. le Régent, qu'on a agrandie et mieux disposée depuis peu. Les ornements de sculptures et de dorures qui la décorent, les glaces et la disposition élégante de l'alcôve font de cette chambre une pièce toute charmante. L'alcôve qui renferme un lit superbe, est soutenue de deux colonnes dorées d'ordre composite et fermée d'une balustrade de même goût; la beauté de la cheminée répond à tout le reste. »¹

La chambre qui figure sur notre dessin mesure vingt-quatre pieds de large, tandis que sur les plans de 1751-1752, elle est de dix pieds plus large, ayant été agrandie à la fois au Nord et au Sud, de ce dernier côté aux dépens de la Cour du Réservoir, sur laquelle aurait été ouverte la fenêtre qui paraît à gauche. Les colonnes composites gardèrent leur place au cours de ces changements. Les murs qui, comme nous en informe l'inventaire du Régent, étaient tendus de damas cramoisi, étaient d'une entière simplicité, revêtus de chefs-d'œuvre provenant de l'admirable collection de peintures.

Il vaut la peine d'établir la chronologie des travaux divers du Régent au Palais-Royal, en relation avec Oppenord, d'une façon plus exacte qu'on ne l'a tenté jusqu'à présent. A la mort de

Louis XIV, les parties les plus récentes étaient la galerie qui borde la rue de Richelieu avec l'intérieur des grands appartements qui l'avoisinent, le tout œuvre de Mansart, en 1692, ainsi que nous l'apprend fort explicitement Germain Brice (éd. 1717, I, 200-201). Les premières décorations qui s'y ajoutèrent furent appliquées aux autres pièces du Palais. Dangeau écrit le 30 mai 1716 (XVI, 387) :

« On ne jouera plus au lansquenet chez madame la duchesse d'Orléans au Palais-Royal, parce qu'on y travaille à son appartement dont l'entrée étoit fort vilaine, et l'on lui fait une belle entrée par la grande cour. »

Son appartement, comme l'attestent les *Curiositez de Paris* (éd. 1723, I, 150-151), était au-dessous des grands appartements, le long du jardin des Princes, terminé par « une petite galerie du dessin et direction du sieur Oppenord ».

Le 4 novembre 1716, « on recommença... à jouer au lansquenet chez Madame la duchesse d'Orléans » (*Journal de Dangeau*, XVI, 484). L'appartement privé du Régent était cependant remanié, il fut de nouveau occupé, comme nous l'avons vu, à la fin du même mois.

La révision de l'œuvre de Mansart débuta par le retrait de la cheminée de l'extrémité de la grande galerie, qui est déjà décrite avec une grande admiration par Brice, en 1717 (I, 204) : « Toutes les parties sont d'un profil nouveau et fort ingénieusement inventé. » Tout cela est attribué à Oppenord dans les *Curiositez de Paris* (éd. 1723, I, 146).

C'est aussi à cette époque que doit se placer

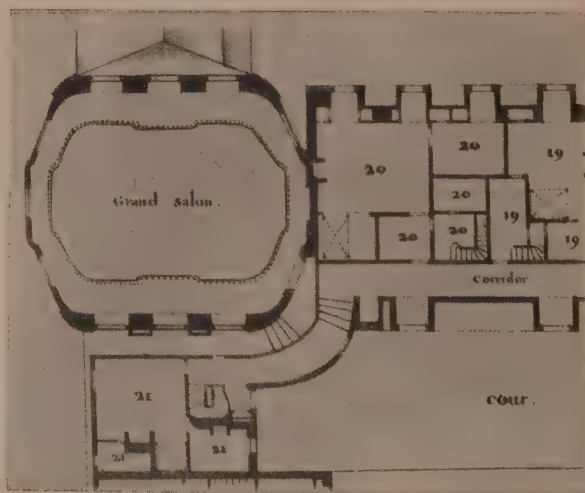


FIG. 3. — DEUXIÈME ÉTAGE DU PALAIS-ROYAL.
Détail d'un plan relevé vers 1750.
(Cabinet des Estampes, Paris.)

1. Mlle Ballot, qui cite ce passage (*Le décor intérieur au XVIII^e siècle*, 1930) dit ceci : « L'ensemble de cette alcôve nous a été conservé par Blondel », mais les planches du *Cours d'Architecture* de Blondel (XLIX, LI) montrent une pièce toute différente, postérieure d'une génération « dont le dessin est de M. Cartaud ». Les deux colonnes corinthiennes du musée des Arts décoratifs, qu'elle considère comme pouvant être de la chambre du Régent, sont de l'aile des Valois, ainsi que l'établit Dupeyard.

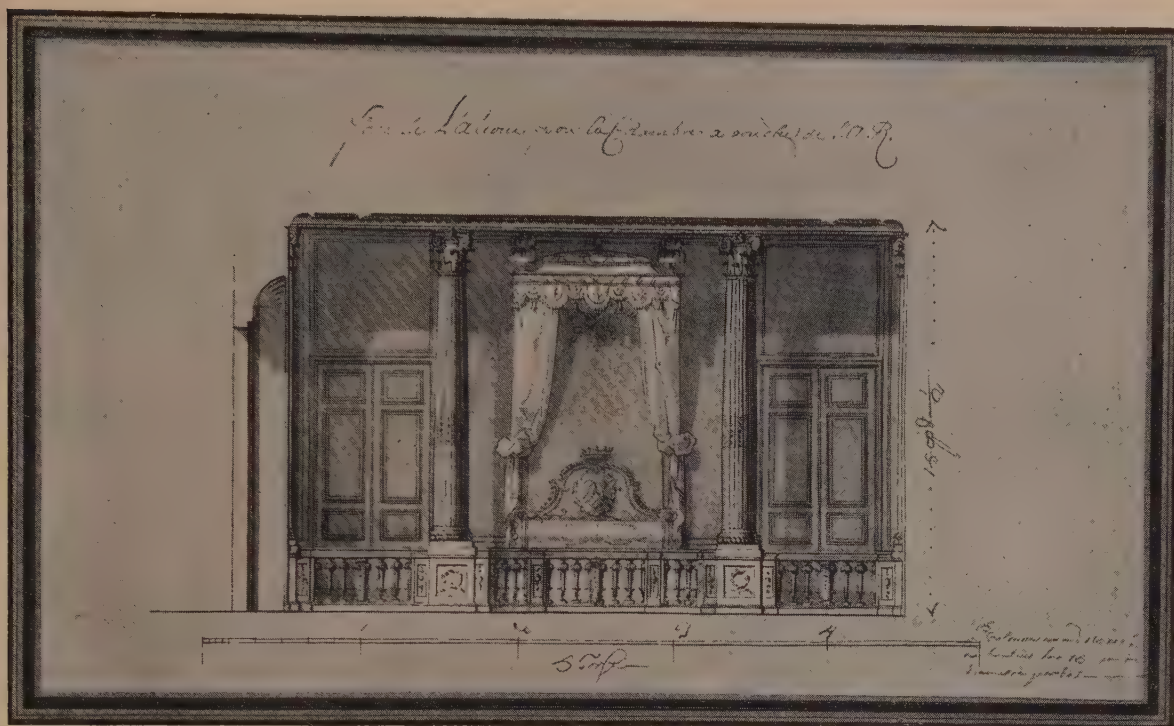


FIG. 4. — DESSIN D'OPPENORD POUR LA CHAMBRE DU RÉGENT AU PALAIS-ROYAL (1716).
(Collection Decloux, Cooper Union, New-York.)

le « Projet pour les portes de la grande galerie du Palais-Royal » (pl. XXI du *Grand Oppenord*). De 1720 datent la reconstruction du salon d'angle et le renouvellement de la décoration des grands appartements, si nous nous en rapportons à Dangeau (XVIII, 265-295) :

« 8 Avril 1720. Madame la duchesse d'Orléans alla de Montmartre au Bagnolet, où elle passera quelque temps en attendant que le bâtiment qu'on fait au Palais-Royal au-dessus de son appartement soit achevé. »

« 3 Mai 1720. Madame la duchesse d'Orléans est revenue de Saint-Cloud, son appartement est en état qu'elle le peut habiter. »

Les dessins pour les grands appartements gravés dans le *Grand Oppenord* (pl. CXIII et probablement pl. CXII) doivent être aussi de cette époque. Les petits cabinets parallèles aux grands appartements sont décrits pour la première fois dans les *Curiositez de Paris*, en 1723. C'est là que se trouvaient le Cabinet en lanterne, le Salon à l'italienne du *Grand Oppenord* (pl. CIX à CXI). En 1723, la chambre du Régent fut agrandie, comme nous l'avons indiqué.

Ces travaux d'Oppenord pour le Régent ne tardèrent pas à être bouleversés, et aujourd'hui il n'en subsiste aucun élément. L'aile droite, ou aile des Valois, et l'aile gauche avec les appar-

tements privés furent remaniées par Contant d'Ivry dès 1752-1770. Les grands appartements, le Salon d'Oppenord et la Galerie d'Enée furent entièrement démolis en 1748 pour faire place au nouveau théâtre, actuellement la Comédie-Française. Mlle J. Ballot, dans son récent volume : *Le décor intérieur au XVIII^e siècle*, s'efforce d'attribuer à la période d'Oppenord certains ouvrages de boiserie qui ont survécu à la Révolution et à la Commune. Mais ceux-ci, comme nous en assurent MM. Metman, Brière et Dupezard, provenaient de l'aile des Valois qui était tout entière l'œuvre de Contant; non seulement ils sont reproduits comme tels dans l'*Encyclopédie*, mais ils sont identiques par leur style avec les détails présentés dans le volume des dessins de Contant gravés par Le Canu.

Donc, les documents qu'on trouvera ici sont tout ce qu'il est possible de récupérer de l'œuvre de la Régence en un monument qui est vis-à-vis du style Régence dans la même position que Versailles au style Louis XIV. Nous sommes heureux d'avoir comblé, pour une modeste part, la lacune apportée dans l'histoire de l'art par sa destruction.

FISKE KIMBALL.

UNE COPIE PAR CÉZANNE D'APRÈS LE GRECO

ON s'est demandé souvent déjà quel rapport il y avait entre le tableau de Cézanne *la Femme au boa* et l'œuvre du Greco *la Dame à l'hermine*¹. Les uns ont soutenu que Cézanne a copié librement le tableau espagnol, les autres prétendent qu'il ne l'a jamais vu,

même pas en reproduction. Il est de fait qu'à côté de ressemblances surprenantes, il existe des différences inexplicables entre les deux tableaux.

Ce problème m'a paru assez intéressant pour être étudié à nouveau et c'est le résultat de ces recherches que je voudrais exposer ici. J'ai pensé tout d'abord que le pedigree du tableau du Greco pouvait apporter quelques éclaircissements sur la question. Acheté en Espagne par le baron Taylor,

1. Catalogue de M. B. Cossio : N° 346, reproduction 108. Catalogue de A.-L. Mayer : N° 350, reproduction LXXI.



Cliché B. N. Office de Documentation.
FIG. 1. — LE GRECO. — "LA DAME A L'HERMINE".
(d'après la gravure du livre de Ch. Blanc sur "L'Ecole espagnole")



(Gazette des Beaux-Arts, 1910.)
FIG. 2. — LE GRECO. — "LA DAME A L'HERMINE".
(d'après une photographie du tableau de la collection Sterling)



Cliché B. N. Office de Documentation.
FIG. 3. — LE GRECO. — "LA DAME A L'HERMINE".
(d'après la gravure du "Magasin Pittoresque", 1860, vol. 28, page 292)

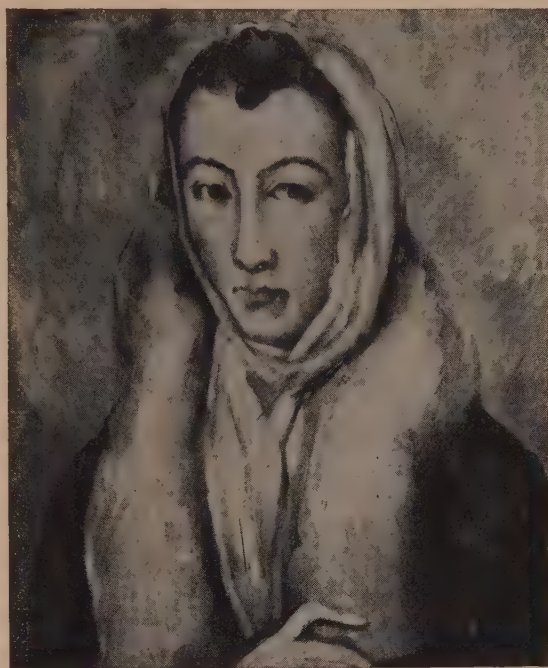


FIG. 4. — P. CÉZANNE. — "LA FEMME AU BOA".
(Photographie de Bernheim-Jeune, d'après le tableau de la Collection Pellerin.)

pour la collection particulière du roi Louis-Philippe, il a été apporté à Paris et exposé au Louvre depuis l'année 1836¹ jusqu'à la révolution de 1848. A cette date, la collection du roi fut confisquée, pour lui être, par la suite, envoyée en Angleterre. En 1851, au cours d'une vente publique chez Christie, à Londres, le tableau du Greco passa dans la collection Sterling-Maxwell.

Cézanne n'ayant jamais été en Angleterre n'a pas pu voir l'œuvre originale du Greco. Reste la question de la reproduction.

Il y a place ici pour une hypothèse qui n'a pas encore été envisagée. Cézanne aurait exécuté sa copie d'après une reproduction libre du tableau du Greco. A l'époque de Cézanne, en effet, bien que la photographie fût inventée depuis longtemps, les illustrations des livres et des magazines étaient faites d'après des gravures, les procédés techniques n'étant pas encore assez déve-

loppés pour permettre la reproduction des photographies; on employait des dessins gravés sur bois. Assurément, par un tel procédé, on ne pouvait atteindre une grande exactitude, mais il fallait bien s'en contenter. Si l'on découvrait une gravure de la *Dame à l'hermine* dans un ouvrage familier à Cézanne, on aurait là l'anneau qui unit Cézanne au Greco.

Parmi les livres de Cézanne se trouvaient, d'après Emile Bernard², deux volumes du grand ouvrage de Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, et plus précisément les volumes sur l'école flamande et sur l'école espagnole³. Nous avons une autre preuve que Cézanne possédait cet ouvrage, car c'est une gravure tirée de ce livre qu'il copie dans une des peintures murales du Jas de Bouffan, à savoir le tableau de Navarrete : le *Christ descendant*

1. N° 259 de la *Notice des tableaux de la galerie espagnole exposés dans les salles du Musée Royal du Louvre*. Paris, 1838.

2. Emile Bernard, *Sur Paul Cézanne*, 1925, chapitre IV, p. 46.

3. Charles Blanc, *L'école espagnole*. Edit. Renouard, Paris, 1869.

aux limbes. Le même volume contient un chapitre sur le Greco accompagné de plusieurs illustrations, parmi lesquelles nous trouvons le tableau en question, *la Dame à l'hermine*, sous le titre de *La Fille du Greco*¹.

Dès lors, il nous faut admettre que Cézanne a connu le tableau du Greco, du moins par cette reproduction. Celle-ci, sans être une bonne copie, est tout de même assez fidèle, et l'on n'y trouve aucune de ces divergences dont nous recherchons précisément la raison profonde. Cézanne a dû connaître encore une autre gravure, et en fait, le *Magasin Pittoresque* dont il parlait assez souvent, car il en avait, enfant, colorié les images, contient aussi une reproduction du tableau espagnol². Il apparaît tout de suite que c'est cette gravure qui lui a servi de modèle, parce qu'ici on trouve l'explication des modifications que Cézanne fit subir au Greco.

Prenons un exemple. Le coin du voile retroussé, à gauche de la coiffure, est chez Greco triangulaire et courbe, tandis que Cézanne lui donne une forme quadrangulaire et plate qui correspond exactement à la reproduction du *Magasin Pittoresque*, jusque dans la distribution des ombres. De même, la plantation des cheveux qui dessine une pointe au milieu du front. Tous les détails qui distinguent le tableau de Cézanne de la peinture du Greco, se trouvent dans la reproduction du *Magasin Pittoresque*. *La Femme au boa* de Cézanne est donc une copie d'après le Greco par l'intermédiaire d'une illustration déformée.

La question se pose alors de savoir pourquoi Cézanne, qui connaissait deux reproductions assez différentes du même tableau, a choisi celle-ci ? Ici nous sommes réduits aux hypothèses. La différence essentielle qui sépare les deux gravures est que celle du livre de Charles Blanc, bien que beaucoup plus sincère dans les détails, dénature absolument la physionomie, et allonge les proportions de la tête. Dans l'illustration du *Magasin Pittoresque*, presque tous les détails sont négligés et la main est posée plus près du menton, mais les traits de la figure, les yeux, le nez, la bouche ont plus de parenté avec l'œuvre du Greco. La gravure de Charles Blanc, roide et sans vie, est moins expressive, moins évocatrice

que celle du *Magasin Pittoresque*, qui avec un sentiment naïf transpose de façon romantique le tableau espagnol.

Il n'est peut-être pas superflu de remarquer à cette occasion que l'interprète n'a pas seulement négligé les détails, mais qu'il leur a enlevé leur sens naturel. Par exemple, le coin retroussé de la coiffure, dont nous avons déjà parlé, suggère, sous son aspect original, le volume de la tête, tandis que la forme quadrangulaire lui ôte toute signification. Il en est de même pour la main posée sur l'étole, dont le geste est sans motif du moment que les poils de la fourrure ne sont pas soigneusement reproduits.

Telles sont les déformations que Cézanne trouvait dans la gravure du *Magasin Pittoresque*. A-t-il lui-même modifié à nouveau ce modèle ? Laissons de côté les différences plus ou moins inévitables qui résultent de la transformation d'une gravure en peinture à l'huile. Un nouvel élément entre en œuvre : la couleur. Malheureusement il est impossible aujourd'hui de voir le tableau, qui appartient à l'ancienne collection Pellerin. Nous sommes donc obligé de renoncer à cette étude qui serait probablement d'un intérêt singulier, étant donné que, selon Cézanne « il n'y a qu'une route pour tout rendre, tout traduire : la couleur³. »

Cézanne ne trouvant dans son modèle que des indications assez vagues sur les parties ombrées et les parties claires, sur les parties en couleurs foncées et celles en couleurs lumineuses, était libre, quant au reste, de travailler selon son imagination.

Rappelons-nous que ce procédé n'est pas si rare dans l'œuvre de Cézanne. Les copies de Lancret et de Navarrete qu'il a peintes sur les murs de Jas de Bouffan ont été exécutées d'après des gravures ; c'est aussi le cas, sans doute, de ses compositions de jeunesse. Vers la fin de sa vie, c'est de mémoire ou d'après de simples esquisses qu'il exécuta tous les tableaux des baigneurs et des baigneuses. Or, il semble que vers 1885, date de la copie d'après le Greco, il n'ait pas travaillé de cette façon, ce qui augmente encore la valeur documentaire de ce tableau. En effet, dans ses œuvres faites de mémoire, il était libre de construire et d'illuminer un monde à lui, d'après son imagination et ses théories sur la couleur et le

1. Dessiné par Boncourt, gravé par Chapou, page 4.

2. *Magasin Pittoresque*, Paris, 1860, volume 28, page 292.

3. Tabarant, *Quelques propos sur Cézanne*, Bulletin de la vie artistique, 1^{er} mars 1924.

dessin¹. Ici, il n'était pas en mesure de comparer ses « réalisations » et le « motif ». Seuls ses idées sur la peinture, son imagination et son sentiment le guidaient vers les harmonies qu'il cherchait.

Il nous reste à comparer la reproduction photographique de la copie avec la gravure du *Magasin Pittoresque*, pour voir si, la couleur mise à part, elle ne nous révèle pas quelques différences entre les deux œuvres. Evidemment le tableau de Cézanne est plus qu'une copie ou qu'une traduction en peinture; c'est quelque chose de nouveau. Tout en restant fidèle à son modèle, il a renoncé à en rendre les détails, et par là, il en a changé l'aspect général. La jeune femme aristocrate du Greco, à laquelle le dessinateur et graveur du *Magasin Pittoresque* a donné l'air d'une jeune fille rêveuse, a encore une fois changé d'expression; c'est une femme malade, au visage pâle et un peu inexpressif, comme le sont souvent les portraits de Cézanne.

On y voit se manifester une tendance générale à transformer ce qui était volume en plan et ce qui est plan en ligne. Les parties ombrées du visage sont si légèrement indiquées que le volume

1. Cézanne : « Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint ou dessine, plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé. » D'après Bernard, *op. cit.*, page 37.

lui manque presque complètement, ce qui augmente encore son caractère de masque. Ce visage ne se dégage plus de la coiffure qui, drapée autour de la tête accuse le menton; il paraît perdu et caché entre ses plis anguleux. Ce qui était valeur de plan a fait place à un dessin linéaire, qui met en valeur l'arête du nez, l'arc très accentué des sourcils, l'axe médian. Autant Cézanne a affiné, sublimé le visage, autant il a atténué tous les accessoires. La fourrure a perdu complètement son caractère et la main est sans aucun rapport avec elle, son rôle étant presque exclusivement ornemental.

Quelques mots encore sur le *Magasin Pittoresque*. Il ne me semble pas que Cézanne se soit souvent servi de ce recueil pour ses compositions de jeunesse, comme le *Meurtre*, ou les *Deux sœurs*, ou, bien plus tard, pour ses compositions de baigneurs et baigneuses. Ayant feuilleté tous les volumes de cette publication populaire et pseudo-scientifique, aux gravures médiocres, je crois pouvoir affirmer que Cézanne n'a rien pu y trouver. L'origine de ses compositions est à chercher ailleurs, par exemple dans les volumes de Charles Blanc, dans d'autres périodiques, ou au Louvre. Les reproductions de tableaux de maîtres sont fort rares dans cette publication. En somme, je crois que la copie d'après le Greco est le seul tableau pour lequel Cézanne se soit servi d'une illustration du *Magasin Pittoresque*.

John REWALD.

ERRATUM. — Dans l'article remarqué de M. Enrique Lafuente (*G. B.-A.*, novembre 1935), nous nous excusons d'avoir laissé passer quelques fautes d'impression : p. 171, fig. 2, au lieu de : duc de Brena, lire : de Baena. — p. 172, n. 2, au lieu de : Collection Van Horric, lire : Van Horne — p. 174, fig. 4, au lieu de : Vicomte de Fetiñanes, lire : Fefiñanes — p. 175, note 2, au lieu de : Asile Santamerca, lire : Santamarca

— p. 176, l. 15, au lieu de : comte de la Cenera, lire : della Cimera — p. 176, l. 21, au lieu de : Buonassi, lire : Buonacossi — p. 180, l. 21, au lieu de : Miguel Barch, lire : Miguel March — p. 180, l. 29, au lieu de : Juan Gabriel de la Coste, lire : de la Corte — p. 182, fig. 9, au lieu de : Moret y Remira, lire : Moret y Remisa.

B I B L I O G R A P H I E

J. PUIG I CADALFACH. — *La Géographie et les origines du premier art roman*. — Paris, H. Laurens, 1935, in-4°, 516 pp., 701 gravures, 8 cartes.

Cet ouvrage est la traduction de l'édition catalane parue à Barcelone en 1932. Bien que le catalan ne soit pas une langue inaccessible, on félicitera l'auteur d'avoir pensé à nous donner de son livre une version française, et l'éditeur qui a réalisé son dessein a droit aussi à la reconnaissance des archéologues. On sait, d'autre part, que le même éditeur avait déjà publié du même auteur, en 1928, sous le titre : *Le premier art roman*, un livre beaucoup plus mince qui étudiait surtout les monuments de la Catalogne.

Le présent ouvrage embrasse cette fois tout le premier art roman, et s'il doit beaucoup aux travaux de Rivoira et de Porter sur l'architecture lombarde, on peut cependant affirmer que l'auteur, étendant les investigations de ses prédécesseurs, a pris de son sujet une connaissance si approfondie qu'on n'y pourra guère ajouter que des détails.

L'auteur étudie les églises romanes dans l'ordre de complexité croissante de leurs éléments constitutifs et décoratifs qui est évidemment, en gros, l'ordre chronologique. Mais l'auteur ne se laisse pas entraîner plus loin qu'il ne faut par des analogies tirées de la géologie ou de la biologie; il n'oublie pas que l'intelligence et le sentiment d'une part, la tradition et la routine d'autre part, modifient d'une manière imprévisible les œuvres de l'homme; bien qu'il se soit efforcé de ne négliger aucun édifice secondaire, il ne perd pas de vue que les grands monuments ont joué un rôle capital et que si les premiers se sont étendus lentement en surface, les seconds se sont reproduits rapidement en des points fort éloignés les uns des autres.

On pourra donc suivre avec confiance un auteur à la fois si prudent et si pénétrant et nous nous dispenserons de refaire ici le plan de son livre. Qu'il nous suffise de dire qu'il embrasse la Haute-Italie, la Dalmatie, la basse vallée du Rhône, le Bas-Languedoc, la Catalogne, la Suisse, la Franche-Comté, la Bourgogne, toute la vallée du Rhin et la Belgique, faisant faire au lecteur un passionnant voyage artistique. L'abondance de l'illustration est, à elle seule, un enseignement critique et ce serait sortir du cadre de ce compte rendu que d'examiner si elle corrobore toujours indiscutablement les rigoureuses déductions du texte; il nous semble encore que les tableaux synoptiques, d'ailleurs si utiles, qui l'accompagnent, n'ont pas une valeur aussi probante que celle que leur attribue l'auteur; de même la multiplicité des dates précises qu'il invoque. Mais il faudrait, sur ces détails, pousser plus loin que lui la connaissance du sujet et il est bien évident que, dans l'ensemble, il a raison.

Il a raison de voir en Lombardie l'origine de cet art

et il explique fort bien pourquoi la pauvreté pierreuse de la Catalogne a donné naissance à une école particulière; c'est à bon droit qu'il distingue encore une école bourguignonne et une école rhénane.

Enfin, dans un long chapitre consacré aux *Origines*, M. Puig montre bien ce que l'art lombard doit à la civilisation d'Ur et de Sarvistan par l'intermédiaire de la Perse sassanide, de l'Asie-Mineure, de Byzance et de Ravenne. Mais, en dernier lieu, il convient (p. 470) que Rome est le fond du premier art roman qui comprend une seconde période (1025-1075), caractérisée par l'ornementation de toutes les façades et par la diffusion générale de la voûte et de la coupole; après quoi vient le second art roman caractérisé par la pierre d'appareil, la colonne et la sculpture, en somme un retour à l'antiquité gréco-romaine. Enfin M. Puig ajoute (p. 483) que « le premier art roman était l'art de l'Europe féodale, le second étant celui de l'Europe qui commence à se cristalliser en grands Etats ». Mais si l'art roman « classique » se forme à la fin du XI^e siècle, certains de ses éléments existent dès la fin du IX^e, alors que les expressions « premier art » et « second art » font penser à une solution de continuité qui n'existe pas. Mieux vaudrait dire « art impérial carolingien » ou simplement, suivant l'usage, « art carolingien », puisque cette architecture, bien loin d'être l'expression de l'Europe féodale, a dû sa diffusion et son uniformité relative à la survivance, précaire mais réelle, de l'œuvre du grand empereur.

Ces observations n'enlèvent rien à la valeur intrinsèque de ce magnifique ouvrage où nous ne pouvons signaler que de minces défauts. Il eût été bon de tenir compte de quelques travaux récemment parus tels que la monographie de Saint-Trophime d'Arles par M. Labande, celle de Saint-Philibert de Tournus par M. Virey, la notice sur l'ancienne cathédrale de Vence qui se trouve dans le *Congrès archéologique* de 1932. La figure 296 est le plan de l'église de Noli et non pas celui de la crypte; la figure 526 est le plan de la crypte de Lons-le-Saunier et non pas celui de l'église. Enfin les cartes ont le sérieux défaut d'être illisibles; il aurait fallu, avant de les graver, en refaire la lettre plus grande.

R. DORÉ.

JACQUES CALLOT. — *Etude sur son œuvre gravée*. Recueils illustrés de la Bibliothèque Nationale. Estampes. Editions des Bibliothèques Nationales, Paris, 1935, 44 pl. dont 9 en sanguine, 15 p. — 10 fr.

Il n'est que juste de signaler l'heureux effort fait par la Bibliothèque Nationale pour mettre à la portée du public, d'une façon systématique, des séries de documents. Voici, pour un prix extrêmement modique, un précieux recueil de l'œuvre de Callot, édité au moment

même de l'exposition, accompagné d'un bref catalogue et d'une bibliographie, précédé d'une fort bonne introduction par M. Roger-Armand Weigert, et d'une préface du conservateur du département, M. P.-A. Lemoine. Ce petit volume, nous dit M. Julien Cain, est la tête d'une série qui comprendra manuscrits, reliures, médailles, etc. La formule est excellente, nul doute qu'elle ne devienne populaire et que le public ne soit conquis. La présentation est très soignée : tout ici est à louer.

J. B.

A. WASSENBERGH, *L'Art du portrait en Frise au seizième siècle*. Leyde, Leidsche nitgeversmaatschappij, 1934. In-4°, 186 p. + 50 p. s. p., 96 fig., front, 1 carte.

Cet ouvrage, écrit en français par un Hollandais qui le présenta comme thèse à la Sorbonne, nous révèle une région artistique inconnue. La Frise forme, dans les Pays-Bas accessibles et hospitaliers, une province, reculée de par sa situation, et fermée de par son humeur. On ne s'était guère, jusqu'ici, soucié de son art. M. Wassenbergh, aujourd'hui conservateur du Musée de Leenwarden, se mit en tête de l'explorer. Bien lui en prit d'être frison : pour un compatriote, seul, les maisons privées qui, avec les édifices publics conservent les tableaux, pouvaient s'ouvrir aisément. Il se trouva devant des œuvres presque toutes inédites, et, comme dans un lointain voyage, le pionnier dut manier lui-même l'appareil photographique : 77 clichés sur 97, sont de lui, et nous le félicitons de son habileté.

La peinture frisonne n'a produit au xvi^e siècle que des portraits. Pendant le xv^e siècle, le clergé catholique tout puissant avait suscité des tableaux d'église. La Réforme les détruisit et en tarit la production. Dès lors, la noblesse indigène domina le pays. Fièvre de ses origines millénaires, de son antique indépendance, de ses luttes contre la mer, la terre et les hommes, elle mit l'art désaffecté au service de l'orgueil familial : elle commanda son propre portrait. Si elle attache un certain prix à la culture intellectuelle (des textes curieux, des testaments surtout, le prouvent), elle ignore la culture artistique. Le portrait, pour elle, c'est le double durable d'un être éphémère, qui en marquera à jamais, la place dans la lignée ; l'image sera ressemblante si possible, mais pour plus de sûreté, un blason, une inscription identifieront le personnage. Les artistes ne raffineront guère sur cette donnée simpliste. D'aussi piètres mécènes ne pouvaient attirer que des talents médiocres : peintres locaux qui tirent leurs rudiments des Flandres ou immigrés venus des Pays-Bas de l'ouest avec, deux au moins, une excellente formation. Quel que soit d'ailleurs leur élan initial, ils sont condamnés à végéter. Aucun foyer d'art ne pouvait naître en Frise : le peintre n'a pas d'atelier, il travaille chez son client où son tableau est comme séquestré. Il n'est pas ranimé par les courants étrangers ; ni grande voie, ni grand port ne relie la Frise au monde extérieur. Aussi la peinture frisonne ne participe-t-elle à l'évolution artistique néerlandaise, de Scorel à Moro, que par des échos isolés et brefs.

M. Wassenbergh nous donne ainsi excellemment les notions géographiques et historiques qui expliquent les caractères de cet art provincial. Puis, avec une érudition

consommée, il inventorie les tableaux, et en complète l'analyse critique par un remarquable catalogue.

Un seul artiste important émerge : Adriaen van Cronenburgh. Avant lui, on ne distingue, sauf une ou deux œuvres isolées, qu'un groupe de quatre portraits, par le « Peintre des Minnema » ; il n'aura qu'un digne successeur entre des peintres infimes, « l'Emigré flamand ». Adriaen n'était pas tout à fait inconnu. Quatre portraits de femmes, au Prado, avaient attiré sur lui l'attention. M. Wassenbergh ajoute à ceux-ci, vingt-trois toiles, datées de 1547 à 1592, plus sept autres, attribuées dont *Une dame et son enfant*, au Louvre. Il nous fournit sur cet homme, exilé des Flandres sans doute, et sur sa famille, nombre de données biographiques, et nous explique sa bizarre signature. Il séjourna en Frise de 1550 environ à 1552, puis, à partir de 1561. D'après ses premières œuvres, son maître semble avoir été Mostaert ; pendant son second séjour, il témoigne d'influences complexes et se relie surtout à Antonio Moro. Mais sous l'empire de ses clients, il prend les traits communs à l'art local et nous donne le type supérieur du portrait frison. Gentilshommes tenant le pommeau de leur épée, dames les mains jointes à la ceinture, ou présentant leur fille avec solennité, marmots serrant un hochet ou une fleurette, se tiennent immobiles, roides et rogues. Point de vie dans l'attitude ou l'expression, point de relief dans les formes, point d'air autour du personnage, mais un puissant effet décoratif. Ces grandes figures dont le peintre décrit avec une préciosité barbare les atours compliqués, se silhouettent avec une sèche ampleur, plates sur un fond plat où les vides sont à l'ordinaire comblés par des écussons aux volutes fantastiques. La simplicité monumentale qui rend ces images imposantes tient à l'inspiration même. Elle correspond, chez les modèles, à un sentiment sommaire et fort : la conviction de leur importance, qui n'est pas vanité, mais foi dans la grandeur de leur maison, et de leur caste.

Nous voici donc, grâce à M. Wassenbergh, au fait d'un art archaïque, mais original, qui doit son principal attrait à sa rudesse et à sa sincérité.

Clotilde BRIÈRE-MISME.

LOUIS RÉAU. *La Renaissance. L'Art moderne. Histoire universelle des Arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours*, publiée sous la direction de Louis Réau. Tome III. Paris, Armand Colin, 1936, in-4°, 432 p.

Dans l'Histoire qu'il dirige, M. Réau s'est réservé la part centrale, le Moyen Age, la Renaissance, et l'art moderne, et nul ne s'en plaindra. On sait la difficulté de ce genre d'entreprises où l'auteur couché par ses propres soins dans un lit de Procuste ressent à tout instant l'angoisse de savoir ce qu'il faut dire et ce qu'il faut taire. Le seul expédient est de choisir une idée directrice qui cristallise une matière surabondante. M. Réau nous a déjà dit quel était son point de vue ; c'est la « loi de gravitation artistique » qui régit son exposé. Pour chaque époque, il détermine un centre de rayonnement dont il examine l'irradiation. Pour la Renaissance et le baroque, c'est l'Italie ; depuis le xviii^e siècle, c'est la France. Il en résulte une clarté un peu arbitraire, au bénéfice des idées nettes. M. Réau, qui sait tout, a tout vu, et est doué d'un remarquable don d'exposition, n'est

pas toujours impartial. Si Versailles, palais italien, demeure éternellement l'expression de l'art français dont il propage l'imitation, pourquoi ne pas reconnaître une valeur et un sens « espagnols » à l'Escorial? Si les ébénistes allemands du XVIII^e siècle sont devenus essentiellement français et parisiens, pourquoi d'autres étrangers, établis hors de leur pays n'auraient-ils pas été capables du même mimétisme? La France seule a-t-elle eu cette étrange faculté d'assimilation? Enfin, ce qui rend humains les livres de M. Réau, c'est que leur auteur, et c'est bien son droit, cède parfois à ses préférences personnelles. Ceci dit, nous n'aurons que des éloges pour un ouvrage didactique ordonné par une vaste pensée, fertile en enseignements, et rédigé dans une langue parfaitement adaptée à son objet : celle dont l'élégance se fait oublier, mais qui ne laisse pas le lecteur s'endormir.

J. B.

HANS R. WEIHRACH. *Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino*. Strasbourg, 1935, in-4°, 107 p., XV pl. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 135.

Cette dissertation de doctorat est consacrée à Jacopo Sansovino, sculpteur ; il est donc bien entendu que toute l'œuvre architecturale de cet artiste demeure en dehors de son cadre. Le schéma biographique qui précède l'étude stylistique permet de diviser l'activité de Jacopo Tatti en trois périodes chronologiques : Florence, jusqu'en 1518 — Rome, jusqu'à la grande fuite de 1527 — Venise, jusqu'à la mort, en 1570. M. Weihrach fait assez bon marché des critiques qui l'ont précédé dans l'étude de son sujet depuis Vasari jusqu'à Laura Pittoni et Planiscig, et justifie par là son dessein de dresser la figure d'un des seuls sculpteurs indépendants qui aient vécu à l'ombre de Michel-Ange. Cette figure n'est qu'un *torse*, car il nous manque presque tout des trente premières années de Sansovino. Le reste se laisse assez bien classer. L'analyse des œuvres authentiques ou attribuées avec vraisemblance, nous révèle un artiste d'une grande fécondité, d'une remarquable facilité d'adaptation, plutôt qu'un créateur original. Il s'attaque aux problèmes nouveaux du mouvement et de l'espace posés de son temps, sans abandonner les idées et les formes léguées par le Moyen Âge. Il se présente à nous au point d'insertion du maniérisme et du baroque sur le vieux tronc de la sculpture, rajeuni à la Renaissance, et suscite une école vénitienne, tout en restant florentin, car il a quarante ans lorsqu'il arrive dans la Cité des doges. Tel sont les points principaux d'un travail intéressant et appliqué dont les conclusions méritent d'être retenues. Les illustrations sont tout à fait insuffisantes.

J. B.

NILS G. WOLLIN. *Desprez en Italie*. Malmö, John Kroon, 1935. 322 p., 224 fig. pl. (1 vol. : 40 Cour. Suéd.).

« Je regarde comme une chose avantageuse et honorable à la nation cette préférence que les souverains de l'Europe donnent le plus souvent à des artistes français » : c'est par ces mots que d'Angivilliers saluait le départ pour la Suède, en qualité de Premier Architecte du grand amateur couronné, Gustave III, de Louis-

Jean Desprez, un des élèves les plus distingués de l'Académie de France à Rome. La Suède n'a jamais sous-estimé la part de la France dans son évolution artistique, et l'ouvrage de M. Wollin est un nouvel hommage à l'égard d'un des ambassadeurs de notre goût.

Nous connaissions déjà l'étude de M. Wollin sur *Les Gravures originales de Desprez ou exécutées d'après ses dessins*. Ce volume non moins important est consacré à l'œuvre de Desprez, durant son séjour en Italie, de 1777 à 1784. Venu à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France, à la Section d'Architecture, c'est comme dessinateur pourtant que Desprez s'est tout d'abord révélé, engagé presque aussitôt à collaborer au *Voyage Pittoresque à Naples et en Sicile*, de l'abbé Richard de Saint-Non et de Vivant-Denon, alors jeune attaché d'Ambassade à Naples. C'est avec ce dernier qu'il parcourt les routes d'Italie, de Rome à Naples et Pompéi, des Pouilles à la Calabre et à Reggio. L'auteur suit les traces de ce pèlerinage étape par étape, dessin par dessin. Outre leur intérêt artistique, ces croquis au lavis, à la plume, ou à l'aquarelle gardent, pour l'histoire de l'Italie, une haute valeur documentaire. D'aucuns, perdus, ne sont connus que par des gravures dont beaucoup sont signées par Piranesi. Nul de ces documents éparpillés dans le monde entier, nul texte ne semble avoir échappé à M. Wollin qui les interprète et les situe avec un rare discernement.

Les notes groupées à la fin de chacun des chapitres attestent l'étendue de ses recherches et les index multiples ajoutent à la tenue scientifique de cette étude. Sur ce dernier point, on ne saurait trop en recommander l'exemple, voire aux rédacteurs de manuels d'enseignement de l'histoire de l'art.

L'auteur a eu le mérite d'esquisser la genèse française et italienne de l'art de Desprez avant d'aborder l'étude de l'œuvre architecturale pleinement épanouie, *Desprez en Suède*. Nous espérons qu'il ne s'en tiendra pas là, et qu'il nous donnera bientôt, sur ce sujet plus à sa portée, une étude qui sera la suite du présent volume.

As. R.

ARTHUR M. HIND. *An introduction to a history of woodcut, with a detailed survey of work done in the fifteenth century* (Londres, Constable, 1935. 2 vol. in-4, de XLII-838 p. avec 1 pl. et 483 reprod. dans le texte (£ 6).

Pour écrire sur les livres illustrés du XV^e siècle le manuel autorisé, le traité définitif qui manquait encore aux travailleurs, il fallait une préparation exceptionnelle et une longue habitude, non seulement de la gravure, mais encore du livre. Si singulier que cela puisse paraître, ces deux sciences voisines sont rarement réunies en un seul cerveau. Ce que chez nous un amateur comme Henri Béraldi tenta d'être, pour le XVIII^e et le XIX^e siècles français, M. Hind, aux côtés de son ami M. Campbell Dodgson, l'est incontestablement devenu pour les livres illustrés et les gravures de la Renaissance.

Son manuel, tout en se confinant dans l'étude de la gravure *sur bois*, n'est pas moins intéressant pour ceux que passionnent les origines de la gravure *sur métal*. Au reste, la distinction de ces deux procédés est parfois fort difficile et plus d'une épreuve a été l'objet de longues discussions entre les techniciens.

Dans ce magistral tableau de la gravure sur bois au xv^e siècle, la France tient une place honorable : M. Hind n'a garde d'omettre ni nos gravures les plus primitives comme le *Bois Protat*, qu'il croit destiné à l'impression sur étoffe, ni le *Christ devant Hérode* du British Museum, ni l'*Agonie au Jardin* du Cabinet des Estampes, ni le *Portement de Croix* de la collection Rothschild, ni la riche série de nos grands incunables illustrés ; mais il se montre fort réservé sur la nationalité à attribuer à la plupart des estampes anonymes et ne se laisse influencer, sur ce point, que par des arguments convaincants.

Ses chapitres, à bien des égards, les plus nouveaux et les plus travaillés sont ceux relatifs à l'emploi des bois gravés dans l'illustration des incunables. Ses pages sur les livres xylographiques sont au courant des dernières découvertes des spécialistes ; on lui saura gré de la modération et du bon sens avec lesquels il date ces précieux albums, dont les plus anciens, à son avis, ne sont guère antérieurs à 1440.

Dans cette masse de faits, de noms et de chiffres, on notera à peine quelques légères omissions et de minuscules inexactitudes. M. Hind n'a vu le *Boccace* de Colard Mansion (1476) avec ses gravures qu'à Goettingen et à Boston ; il sera heureux que je lui rappelle l'existence de cette suite dans le précieux exemplaire de la Bibliothèque d'Amiens, publié en 1925, à Paris, par M. Henri Michel ; ailleurs, il se trompe avec F. Lippmann, en croyant que le *Chevalier délibéré* de Gouda (1486) se trouve dans une grande collection parisienne, et ait jamais appartenu au baron Charles Davillier. Ce que je puis assurer, c'est que cet exemplaire, le seul connu de cet incunable, a passé successivement par les collections de Colbert, de Cisternay Du Fay, du comte d'Hoym, du marquis de Ganay, du baron Seillière et du comte de Mosbourg, et qu'il se trouve aujourd'hui chez un amateur français de province. S. DE RICCI,

N. JORGA, *Les Arts mineurs en Roumanie*. In-4°, 207 gravures, dont 26 planches en couleurs, Bucarest, 1934.

Ce magnifique recueil de planches complète très heureusement l'*Histoire de l'art roumain* que le professeur Nicolas Jorga avait publiée en 1922 avec la collaboration de l'architecte G. Bals. Il a pour objet les arts mineurs et se divise en trois sections consacrées respectivement aux icônes, à l'orfèvrerie, ou plutôt, comme disent les Roumains, à l'argenterie, et aux miniatures. Quelques pages d'introduction où l'on retrouve l'érudition encyclopédique, mais toujours claire, familière et sans pédantisme de M. Jorga facilitent l'étude de chaque série d'objets où l'on sera surtout frappé par le lien étroit qui unit l'art religieux à l'art populaire dans cette province originale de la civilisation byzantine.

Louis RÉAU.

FRANÇOIS MONOD, *Guide descriptif du Musée Clemenceau*. In-8°, 28 p. Paris, Larousse, 1935.

Bien que la valeur artistique du *Musée Clemenceau*, ouvert depuis 1931, grâce à de généreuses donations, dans l'appartement que le grand patriote occupait rue Franklin n'égale pas son intérêt historique et biogra-

phique, nous devons être reconnaissants à M. François Monod d'en avoir fait minutieusement, je dirais presque religieusement, l'inventaire. A côté de souvenirs de voyage très disparates, qui témoignent de plus de curiosité que de goût, il y a lieu de noter une copie ancienne de l'*Enlèvement des Sabines* de Poussin, et quelques œuvres des deux grands artistes contemporains avec lesquels Clemenceau entretenait les relations les plus amicales : Rodin, qui fit son buste, et Claude Monet, dont il fit entrer le cycle des *Nymphéas* au Musée de l'Orangerie.

Louis RÉAU.

LOUIS RÉAU et GUSTAVE COHEN, *L'Art du Moyen Age — Arts plastiques — Art Littéraire — et la Civilisation française*. Paris, La Renaissance du Livre, 1935, in-8°, 464 p. XX pl. Bibliothèque de synthèse historique. L'évolution de l'humanité. Dirigée par Henri Beer, N° 40.

Les deux parties de cet ouvrage sont soudées, non pas amalgamées. Les deux auteurs, spécialistes reconnus et maîtres de leur sujet, ont travaillé dans l'indépendance l'un de l'autre, de sorte qu'à proprement parler, c'est au lecteur de faire la synthèse. D'autant que, et nous nous en félicitons, ni M. Réau ni M. Cohen n'ont abdiqué leur personnalité pour collaborer. Une page prise au hasard, de la première partie n'a rien de commun avec une page de la seconde : la méthode, le style, tout diffère. Il s'agissait, en somme, de montrer la primauté de la France dans l'ordre intellectuel, au Moyen âge, soit dans les arts plastiques, soit dans l'art littéraire. M. Réau s'acquitte de sa tâche avec une belle conviction, et quelque insistance, M. Cohen avec plus de désinvolture. On semble admettre d'avance que l'architecture ou la sculpture ont le pas sur la poésie, le roman et le théâtre. La thèse est vraie dans le sens général, mais on aurait tort de s'en tenir à la formule étroite qui la résume. En tout cas la littérature a l'avantage de nous donner un aspect plus composite, peut-être plus vrai, de la société de ce temps, parce qu'à côté de l'essor de la pensée religieuse, elle nous montre la vie d'une société laïque, des seigneurs, des bourgeois et des manants. Les deux tableaux se complètent, et le mérite des deux auteurs est sans doute de nous persuader qu'on ne connaît pas bien l'un sans l'autre. M. Réau, de science sûre, nous parle des thèmes, des formes et des techniques, des origines orientales de l'art médiéval français, de la diffusion des normes architecturales et sculpturales surgies en France : œuvre d'exposition et de critique, car les vues les plus récemment développées sur tel ou tel point de doctrine sont discutées de fort près. M. Cohen étudie les manifestations de l'esprit féodal, de l'esprit courtois, de l'esprit bourgeois, de l'esprit religieux, et son analyse subtile des dernières théories, notamment sur les chansons de geste, est également remarquable. Bibliographie, lexique archéologique, index, font de ce volume biciphale un excellent répertoire. Je ne sache pas qu'il ait nulle part son équivalent. Les qualités de la rédaction qui en rendent la lecture plus qu'aisée le recommandent à tout homme de culture. Et quel meilleur objet de contemplation que notre admirable Moyen âge français ? J. B.

MARCEL et CHRISTIANE DICKSON. — *Les Eglises romanes de l'ancien diocèse de Chalon*. Préface de Marcel Aubert. — Mâcon, Imprimerie Protat [1935]. In-4°, IX-361 pp., fig. et pl.

Cet ouvrage est identique, de composition et de présentation, à celui de M. Jean Virey sur les *Eglises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon* dont nous avons rendu compte ici-même l'année dernière. Il présente le même intérêt et le même agrément.

L'ancien diocèse de Chalon comprenait un fort noyau à cheval sur la Saône et, au nord, un appendice qui finissait aux portes de Dijon. Les églises romanes qui y subsistent sont très inégalement réparties : la plupart se trouvent au sud, dans la région montagneuse et viticole qui confine au diocèse de Mâcon, tandis que la plaine avait de mauvais matériaux, un sol instable et assez d'aisance pour bâtir ses églises au goût du jour, tandis que la montagne, pauvre, disposait d'excellentes carrières. Ces conditions matérielles, tout à fait « terre à terre » ont une influence considérable sur l'évolution artistique d'un pays déterminé, et les auteurs du présent livre l'ont fort bien vu. La conséquence naturelle de ces premières constatations est que la plupart des églises en question ont d'étroits rapports avec celles des diocèses de Mâcon et d'Autun, avec l'abbatiale de Cluny et la cathédrale d'Autun surtout, et les auteurs n'ont pas manqué, dans leur chapitre préliminaire sur les *Caractères généraux*, de faire, par delà les frontières du diocèse de Chalon, tous les rapprochements, toutes les comparaisons qui s'imposaient : ils ont replacé l'architecture romane de ce diocèse dans le cadre plus vaste de la Bourgogne, apportant ainsi, par le biais de nombreux petits édifices jusqu'ici mal connus, un important complément à l'excellent livre de M. Oursel sur l'*Art roman de Bourgogne*.

A cette étude d'ensemble font suite soixante-huit monographies d'églises qui vont de très modestes paroisses de village à un édifice aussi important et aussi exceptionnel que Saint-Philibert de Tournus. Malheureusement, les abbayes fameuses de Cîteaux et de la Ferté-sur-Grosne, qui étaient situées sur le territoire du diocèse de Chalon, ont disparu. Ces églises offrent une grande variété dans leurs dispositions ; la plupart ont des nefs sans voûtes et sans collatéraux ; ceux-ci, quand ils existent, sont habituellement voûtés d'arêtes ; mais on y trouve aussi des berceaux longitudinaux ou des demi-berceaux ; les nefs pourvues de bas-côtés sont presque toujours obscures ; les clochers sont presque tous montés sur la croisée du transept ou, s'il n'y a pas de transept, sur une travée de la nef précédant le chœur. La décoration sculpturale, quand elle existe, est très pauvre, un certain nombre d'absides, cependant, sont ornées intérieurement d'une colonnade ; les chapiteaux historiés sont fort grossiers. Les bandes lombardes rattachent un bon nombre de ces églises à l'art carolingien bien qu'elles ne remontent qu'assez rarement (et partiellement) jusqu'au x^e siècle. Saint-Vincent de Chalon, la Madeleine de Tournus, Sennecey sont à peu près les seules églises dont la décoration rappelle le « classicisme » d'Autun.

Quant à Saint-Philibert de Tournus, il n'est pas facile d'en dater, d'une façon tout à fait précise, les diverses parties et on lira avec intérêt la critique que les auteurs

font des conclusions adoptées précédemment par MM. Oursel, Puig et Virey. Les piliers cyindriques de Saint-Philibert, les seuls qu'on trouve dans le diocèse de Chalon, auraient toutefois pu évoquer d'autres édifices, les uns voisins comme les églises de Chapaize et de Saint-Hippolyte, les autres lointains : Agliate, Lomello (Italie), Romainmôtier (Suisse), Saorge (Alpes-Maritimes), Vilac, Bosost, Tahull (Catalogne), etc.

En somme, les auteurs auraient bien fait de consacrer quelques pages à la question des origines ; ce qui est dit des « bandes lombardes », page 48, n'est ni suffisant ni convaincant. Mais, en somme, ils peuvent soutenir que cela sortait de leur propos.

L'exécution du volume et surtout le tirage des illustrations, en simili sur papier mat, fait le plus grand honneur à MM. Protat, qui trouvent dans leur métier d'imprimeur l'occasion d'éditer des ouvrages savants auxquels ils portent un intérêt particulier.

R. DORÉ.

RACHEL WISCHNITZER-BERNSTEIN. *Gestalten und Symbole der jüdischen Kunst*. Berlin-Schöneberg, 1935, Ed. Siegfried Scholem, in-4°, 151 p., 81 fig., frontispice et 5 pl. en couleurs.

Le génie artistique d'Israël — il n'est question ici que d'arts plastiques, à l'exclusion de la littérature et de la musique — a souvent été mis en doute. L'auteur de ce petit livre nous en donne les « preuves » groupées sous un certain nombre de titres qui déterminent une sorte de cadre iconographique : les manifestations divines — la royauté — l'enseignement — les prêtres — la société juive — les fêtes et les coutumes — le messianisme — le monde dans l'espace et dans le temps. Les exemples choisis et reproduits sont empruntés à des manuscrits enluminés, à des gravures, à des objets d'ivoire ou de matières diverses, à des meubles ou à des étoffes, à des monuments d'architecture, à des orfèvreries. Nul doute qu'il n'y ait là un répertoire de formes précieuses pour l'histoire des idées, et d'un intérêt artistique qui mérite de retenir l'attention.

J. B.

MEHMET AGA-ÖGLÜ *Persian bookbindings of the fifteenth century*. Ann Arbor University of Michigan Press, 1935, in-4°, 23 p., XXII pl.

L'importance des reliures dans le développement de l'art islamique a déjà été mise en relief par des spécialistes tels que le Professeur F. Sarre et le Dr. Emil Graz. L'auteur du présent recueil ne prétend pas embrasser un sujet trop vaste, il se borne à étudier les reliures persanes du xv^e siècle, en choisissant ses exemples dans le Türk ve Islam Isari Müzesi (jadis musée Evkaf) d'Istanbul. Il fournit ainsi au chercheur à venir un certain nombre de documents particulièrement importants. L'ouvrage se présente selon la formule consacrée par d'autres albums du même genre : une courte introduction, et des planches commentées. Les reproductions sont fort bonnes.

J. B.

R E V U E D E S R E V U E S

KUNST UND ANTIQUITÄTEN RUND-SCHAU (novembre 1935). BRUNO KROLL, *A propos de la restauration du Dôme d'Augsbourg*. Restaurer ou conserver. C'est la seconde solution qui, après maintes discussions, a prévalu, et les magnifiques peintures gothiques de la cathédrale d'Augsbourg ont été patiemment remises à jour par une équipe d'artistes que dirigeait le peintre Toni Roth.

(Décembre 1935). FRIEDRICH THÖNE, *Maximilien Hannl (Häntl)*. Un peintre viennois du XVIII^e siècle, élève de Kupetzky, dont quelques bonnes peintures, des portraits surtout, sont conservés à Vienne, Stuttgart, etc. (vers 1730-1742). D'autres œuvres perdues sont connues par des gravures.

APOLLO (janvier 1936). BERNARD RACKHAM, *Etude sur les céramiques présentées à l'exposition d'art chinois de Burlington House*. — LEIGH ASHTON, *Quelques chefs-d'œuvre moins en vue de l'exposition chinoise*. — BASIL GRAY, *L'exposition chinoise. Quelques problèmes parmi les peintures*. — R. W. SYMONDS, *La collection d'anciens meubles anglais de Mr. E. G. Ridpath*. — PHILIP BATES, *Influences chinoises sur la porcelaine et la poterie anglaises*. — ALEXANDER WATT, *De Van Eyck à Bruegel, les peintures de l'exposition d'art flamand de Paris*. — WOLFGANG BORN, *Un chef-d'œuvre d'Adam Lenckhardt récemment découvert*.

THE BURLINGTON MAGAZINE (janvier 1936). Numéro consacré à l'exposition d'art chinois de Londres. *Les céramiques*, par R. L. HOBSON; *Les bronzes*, par W. PERCEVAL YETTS; *La sculpture*, par HELEN E. FERNALD; *Les peintures*, par W. W. WINKWORTH, en collaboration avec CHIANG YEE; *Les jades et les laques*, par LEIGH ASHTON.

THE PRINT COLLECTOR'S QUARTERLY (octobre 1935). E. W. HODGE, *Gravures des lacs anglais*. — ROY MORRIS, *Les gravures de Walter Geikie*. — WIKTORJA J. GORYNSKA, *La gravure sur bois contemporaine en Pologne*. — GUNNAR JUNGMARKER, *Harald Sallberg*.

PARNASSUS (décembre 1935), WALTER PACH, *Valleurs nouvelles de l'Ancienne Amérique*. L'art des Aztèques, des Toltèques, des Mayas, des Colombiens, des Péruviens et d'autres peuples de l'Amérique ancienne jugés du point de vue de leur valeur propre et non pas seulement de leur rôle dans l'art moderne.

BULLETIN DES MUSEES DE FRANCE (octobre 1935). Comptes rendus des thèses soutenues à l'Ecole du Louvre. Nous notons : CHRISTIANE DESROCHES, *L'habitation civile égyptienne*, étude rendue possible par les fouilles récentes. — Mme GASTON POULAIN, *La rosette dans l'art égyptien*. Une connaissance

très poussée des textes et des arts de l'Asie et de l'Egypte permet à l'auteur de conclure que c'est d'Asie Orientale que la rosette est transmise en Egypte, où elle perd sa signification (conception solaire) pour devenir un élément décoratif emprunté à la flore locale. — L. GFELLER, *Recherches sur la technique et sur les formes de la céramique palestinienne à l'époque du bronze*. L'étude de la céramique sert ici à établir les étapes de l'évolution de l'humanité pendant la période proto-historique. — M. R. GHIRSHMAN, *Les fouilles de Sialk et les civilisations préhistoriques de l'Iran*. Résultat des fouilles de Sialk que l'auteur a dirigées près de Kashan (Iran), en 1933-34. — M. THÉODORE TIUCRA, *La représentation du thème iconographique de la Sainte Cène dans la peinture italienne du Moyen âge et de la Renaissance*. — Mlle CLAUDE ROINT-BERGER, *La sculpture décorative du XVI^e siècle à l'église de Gisors*. L'œuvre de Robert, de Jean I^{er} et de Jean II Grappin. — Mlle GEORGETTE LYON, *Joseph Ducreux (1735-1802), premier peintre de Marie-Antoinette, sa vie, son œuvre*. Peintre et pastelliste qui a joué un rôle prépondérant au temps de Louis XVI et pendant la Révolution. — Mme DUVAL-HALLER, *Les peintres anglais du XVIII^e siècle devant la critique française de leur époque*.

CAHIERS D'ART (fasc. 5-6, 1935). Numéro consacré aux artistes surréalistes et à la doctrine, à la portée, à la nécessité, à la destinée du surréalisme. Un extrait de l'ouvrage d'ANDRÉ BRETON sur *La position politique du Surréalisme* (Editions du Sagittaire). — DAVID GASCOYNE, *Fragments du premier manifeste anglais du Surréalisme*. — BENJAMIN PÉRET, *Le Surréalisme international*. — VILH. BJERKE-PETERSEN, *Pourquoi je suis surréaliste...* — GEORGES RAEVEY, *La poésie soviétique*.

DEMARCTEION (1935, fasc. 3 et 4). JEAN BABE-LON, *Alexandre le Grand au Cabinet des Médailles*. A propos d'une petite tête de marbre provenant d'Egypte, récemment acquise par la Bibliothèque Nationale. — LUDOVICO LAFFRANCHI, *Les deniers triomphaux de C. Valerius Flaccus*. — DR. JULIUS BANKS, *Le Camée Orghidan. L'Apothéose de Septime Sévère*. Grande sardonix portant les effigies de Septime Sévère et de Julia Domna. — DR. JONAS ELEMÉR, *Monnaies du temps des Avars en Hongrie*. — J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *Histoire d'une crosse limousine*. Crosse décorée d'émaux champlevés de Limoges, provenant de l'abbaye de Saint-Vincent de Laon. — FRANÇOIS BUTTIN, *Deux armures de Louis XIII*. Armure du Musée de l'Armée, comparée à deux portraits de Louis XIII, de Philippe de Champagne et de Simon Vouet. — GÉNÉRAL LAMBERT-DAVERDOING, *Numismates d'autrefois*. Edouard de Cadavène. — DR. G. LÉGROS, *L'utilisation dans les intailles du coloris naturel de la pierre gravée*.

LE DESSIN (décembre 1935). PIERRE LADOUÉ, *Raffet*. Un bon résumé sur Raffet, dessinateur et graveur surtout. Bibliographie. — P. RATOUIS DE LIMAY, *Trois collectionneurs du grand siècle. III : Evrard Jabach*. Etude très documentée sur un des grands amateurs français qui, au XVII^e siècle, ont été les dirigeants du goût français et ont préparé l'enrichissement méthodique du Louvre. Précurseur des Crozat, Mariette, Julienne, Paignon-Dijonval, Lempereur, etc.

LA RENAISSANCE (novembre-décembre 1935). Un bien remarquable numéro sur l'exposition d'art chinois de Londres, préfacé par M. Paul Pelliot. Aux articles de M. Etienne et de Mlle Solange Lemaître se mêlent des « thèmes de la poésie et de l'art chinois » qui sont le meilleur commentaire des objets reproduits.

LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE (décembre 1935). PIERRE FRANCASTEL, *Poussin et le milieu romain de son temps*. Analyse des divers courants artistiques et non pas seulement italiens que Poussin a rencontrés à Rome. — CLOTILDE BRIÈRE-MISME, *Un « intimiste » hollandais : Jacob Vrel (II)*. De même que pour les peintures de plein air étudiées dans un précédent article, l'auteur rattache les intérieurs de Jacob Vrel non à Pieter de Hooch, mais à Vermeer. — KLAUS PERLS, *Le tableau de la famille des Juvénal des Ursins*. Le « Maître du Duc de Bedford » et Haincelin de Haguenau. C'est à l'équipe des enlumineurs parisiens du XV^e siècle travaillant sous la direction de Haincelin de Haguenau, élève de Jacques Coene, que l'auteur attribue d'une part les manuscrits enluminés attribués jusqu'ici soit au « Maître de Bedford », soit à la jeunesse de Jean Fouquet, et d'autre part trois tableaux : *La famille de Jean Juvénal des Ursins*, du Louvre, le *Portrait de Jean Dunois* donné à Jean Fouquet, et *La décapitation de saint Jean-Baptiste*, du Metropolitan, attribué à Jean d'Orléans. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1926, p. 1.)

L'URBANISME (octobre-novembre 1935). Numéro spécialement consacré à la législation de l'urbanisme français singulièrement modifiée par les décrets-lois de 1935.

U.R.S.S. EN CONSTRUCTION (N° 7, 1935). Documents photographiques sur l'industrie des bicyclettes, des phonographes et de l'horlogerie en U.R.S.S. Essai de statistique, de 1927 à 1935.

BOLLETTINO D'ARTE (septembre 1935). B. BERENSON, *Les dessins de Raphaël de Montelupo*. — CARLO CESCHI, *La cathédrale de Bari sous son nouvel aspect*. Après les restaurations récentes, à l'extérieur et à l'intérieur, restitution de l'œuvre des XII^e-XIII^e siècles. — GIUSEPPE FIOCCO, *Giacomo Ceruti à Padoue*. Peintre du XVIII^e siècle.

(Octobre 1935). SILVIO FERRI, *La tête de Mérida, notes sur la critique iconographique*. Cette tête, qui a passé pour celle d'une femme ou d'Antinous, serait celle d'un *Genius*. — F. A. SALVAGNINI, *Les peintures de Guillaume Courtois (Cortese), dit le Borgognone, à Saint-Marc de Rome*. Guillaume Courtois est venu travailler en Italie en même temps que son frère, Jacques

Courtois, vers 1640. — LUIGI SERRA, *Les expositions de Rimini, de Parme et de Bologne*, Notes.

LA CRITICA D'ARTE (première année, fasc. 1, octobre 1935). R. BIANCHI BANDINELLI, *L'Apollon du Belvédère*. Histoire de la découverte. L'enthousiasme de Winckelmann. Discussion de l'attribution à Leocharès. L'Apollon est une œuvre de l'époque hellénistique. Distinction entre l'archéologie et l'histoire de l'art antique. — CARLO LUD. RAGGHIANI, *Antonio Pollaiuolo et l'art florentin du Quattrocento*. Le problème linéaire d'après Pliny, Cennini, Alberti, Ghiberti, Vasari, Berenson. — DORO LEVI, *Les canopes de Chiusi*. Ossuaire de bronze surmonté d'un buste de terre cuite, au Musée civique de Chiusi (coll. Mich. Servadio), VIII^e-VII^e siècles av. J.-C. — PAOLA ZANCANI MONTUORO, *Métopes archaïques de l'Étrurie de Lucanie*. Bas-relief représentant le rapt de Latone (Musée de Naples), trouvé à l'embouchure de l'antique Silaros, vers 600 av. J.-C. — G. A. S. SNIJDER, *Un portrait de bronze romain d'Aphrodisias*. Buste provenant de Carie, au Musée Allard Pierson d'Amsterdam, III^e siècle ap. J.-C., peut-être Valérien II. — CARLO LUD. RAGGHIANI, *Un chef-d'œuvre de la sculpture italienne du XII^e siècle*. Déposition du Christ, sculpture sur bois. — RODOLFO PALLUCCHINI, *La Formation de Sebastiano del Piombo*. La Vierge et saint Sébastien du Louvre, saint Louis et saint Barthélemy de Venise, la pala de saint Jean-Chrysostome, Salomé de la National Gallery, la Madeleine de la collection Cook, l'Adoration des bergers de Cambridge, la mort d'Adonis de Florence. — ANTONINO SANTANGELO, *Un chef-d'œuvre de Tiepolo, et d'autres inédits de Fontellaso*. — STEFANO BOTTARI, *Un portrait de Carel Fabritius*.

ANNUAIRE DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BUDAPEST (t. VII, 1931-1934). SIMON MELLER, *Paul Merse von Szinyei (1845-1920)*, peintre contemporain. — GIUSEPPE FIOCCO, *Les fresques de Ghedi au musée des Beaux-Arts*. Fresques de Fogolino (vers 1527) transportées du Palais Orsini, de Ghedi, à Budapest. — DR. EDITH HOFFMANN, *Dessins d'art décoratif, et autres, au musée des Beaux-Arts*. Dürer, Baldung Grien, maîtres saxons, vers 1520, Sebald Beham, Nüscheler, Chr. Jamnitzer, Laurent de la Hire, Félix Meyer, Martin Altomonte, Schalch, Mengs, Willem van Nieulandt. — D. ROZSAFFY, *Notice sur la nature morte de Van der Heyden, au musée des Beaux-Arts*, peinte vers 1712.

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE (1935, fasc. 4). DR. HANS REINHARDT, *La première cathédrale de Schaffhouse et la question de la façade à deux tours sur le Rhin*. — DR. PAUL BOESCH, *Peintures sur verre suisses à l'étranger*. — CH. ALFRED-MICHEL, *Les verrières du Doubs*. — DR. PAUL BOESCH, *Les peintres verriers de Wil, H C G et H B G, Hans Caspar et Hans Balthasar Gallati*. — DR. GERTRUD OTTO, *Les exportations de l'atelier de Syrlin à Graubünden*. Sculpteur du XVI^e siècle. — PROF. DR. LINUS BIRCHLER, *Sur la construction de l'église St-Just, à Flums*. — MAX BENDEL, *Orfèvres de Schaffhouse aux XV^e et XVI^e siècles (suite)*.

Le Gérant : Jean MERLIN.

EN CHEMIN DE FER, PLUS ON EST, MOINS ON PAIE

Cela vous étonne. Il en est cependant bien ainsi, si vous voyagez avec votre famille.

Pour obtenir un billet de famille d'aller et retour, vous n'avez que deux conditions à réaliser :

1° Etre trois au moins, la troisième personne peut être un enfant de moins de 7 ans.

2° Effectuer un parcours de 300 km. au moins, retour compris.

La première personne paie place entière, la deuxième $\frac{3}{4}$ de place, la troisième demi-place, chacune des suivantes quart de place, ce qui revient à dire que quatre personnes ne paient que deux places et demie.

Mieux encore, plus le parcours est long, moins on paie. Si vous accomplissez plus de 400 km., retour compris, vous bénéficiez, en effet, d'une réduction supplémentaire de 10 % pour 3 personnes, 15 % pour 4 personnes, 20 % pour 5 personnes, 25 % pour 6 personnes, etc... sur la somme correspondant au parcours effectué en excédent de 400 km.

Trois personnes seulement sont tenues de voyager ensemble, les autres peuvent obtenir des coupons individuels pour voyager isolément. En outre, le chef de famille, qui désire revenir de temps à autre à sa résidence, peut obtenir une carte d'identité qui lui permettra de se déplacer à moitié prix.

Enfin, votre billet de famille vous permet d'expédier votre automobile avec près de 75 % de réduction. Par exemple, pour une 10 CV et 1.000 km. de parcours — retour compris — vous ne payerez que 303 fr. 45 au lieu de 1.173 francs.

Les billets, délivrés pendant la période des vacances sont valables jusqu'au 5 novembre.

Pour des indications plus détaillées, notamment sur la qualité des personnes qui peuvent être comprises dans le billet, veuillez vous renseigner auprès des gares, bureaux et agences des Grands Réseaux.

LONDRES PAR DIEPPE-NEWHAVEN



**TRANSBORDEMENT
DIRECT DU TRAIN AU PAQUEBOT**

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT & SOUTHERN RAILWAY

A L G E R

A 36 HEURES DE PARIS

PAR LES RAILS DU P.O.-MIDI
ET LES

Paquebots de la Cie de Navigation-Mixte

■
TRANSBORDEMENT DIRECT

■
LA VOIE LA PLUS RAPIDE

■
**LA TRAVERSÉE MARITIME
LA PLUS COURTE**

■
LES EAUX LES MIEUX ABRITÉES

■
Trains rapides (toutes classes, wagons-lits 1^{re} et 2^e classes de Paris à Port-Vendres-Ville, couchettes de 1^{re} classe et wagon-restaurant) en correspondance à **Port-Vendres** avec les paquebots confortables de la Cie de Navigation Mixte, pourvus des dispositifs de sécurité les plus perfectionnés.

■
Départ de Paris-Quai-d'Orsay : les Mardis et Samedis à 19 h. 25.
Arrivée à Alger : le surlendemain à 7 heures.

GRANDS RÉSEAUX FRANÇAIS

COLIS EXPRESS

Toutes les marchandises, denrées, petits animaux vivants, pièces de rechange, outillage, etc..., à l'exclusion des objets d'art et matières dangereuses sont acceptées comme colis-express et transportées par **les trains express ou rapides** : il suffit que les colis soient remis en gare 30 minutes avant l'heure de départ du train. Si la localité où habite le destinataire est desservie par un service de factage, les colis-express sont livrés à domicile. Dans certaines localités importantes, la livraison peut être faite

spécialement dans un délai de moins de 2 heures après l'arrivée du train.

Le service des colis express fonctionne exactement comme le service des trains de voyageurs dans toutes les gares et haltes du Réseau; l'expédition et la livraison en gare s'effectuent **le dimanche** comme les autres jours.

Les expéditions peuvent être faites en port payé ou en port dû; elles peuvent être grevées de remboursement.

EXEMPLES DE PRIX ET DE DÉLAIS DE TRANSPORT :

RELATIONS	Nature de la marchandise Poids de l'expédition	Remise en gare au plus tard à	Une expédition est livrée le même jour au destinataire		Prix total du transport en cas de livraison	
			en gare à	à domicile par exprès au plus tard à	en gare	par exprès
Charleville-Mulhouse - (438 km.)	Pâté de grives 2 k. 500	10 h. 00	16 h. 45	18 h. 15	5 fr. 35	10 fr. 35
Paris-Nancy - (351 km.)	Pièces machines - 50 k.	11 h. 50	17 h. 30	19 h. 00	49 fr. 20	61 fr. 70
Paris-Vesoul - (381 km.)	Tissus - 5 kgs	11 h. 15	17 h. 40	19 h. 10	8 fr. 45	13 fr. 45
Châlons-sur-Marne-Angoulême - (618 km.)	Confiserie - 20 kgs	7 h. 30	18 h. 20	20 h. 00	40 fr. 90	45 fr. 90

CHEMIN DE FER DU NORD

assure des

RELATIONS RAPIDES

vers :

L'ANGLETERRE

— service de jour —
par Boulogne ou Calais
— service de nuit —
par Dunkerque

1 heure de traversée

LA BELGIQUE

Paris-Bruxelles en 3 heures

LA HOLLANDE

de Paris à Amsterdam

Train de luxe "Etoile du Nord" et 3 services journaliers dans chaque sens.

L'ALLEMAGNE

LES PAYS SCANDINAVES
LES PAYS BALTES

Train de luxe "Nord-Express" et services journaliers dans chaque sens.

Pour tous renseignements s'adresser :
Gare de Paris-Nord (Téléphone : Trudaine 70.00)

P. L. M.

DES COMPARTIMENTS SONT RÉSERVÉS AUX SKIEURS QUI DÉSIRENT NE PAS SE SÉPARER DE LEURS SKIS

Pendant la période des sports d'hiver, du 14 décembre 1935 au 9 mars 1936, les voyageurs partant de Paris à 20 h. 10 pour Saint-Gervais et Evian, à 19 h. 30 pour Saint-Gervais et Bourg-Saint-Maurice et prenant au retour le train arrivant à Paris d'Evian et Saint-Gervais à 7 h. 15, de Bourg-Saint-Maurice et Saint-Gervais-les-Bains à 6 h. 40, peuvent garder leurs skis avec eux dans leurs compartiments.

Par ailleurs, dans la plupart des autres trains rapides et express de grand parcours à destination des stations de sports d'hiver des Alpes et du Jura, des compartiments de toutes classes seront réservés aux skieurs qui désirent ne pas se séparer de leurs skis.

Veuillez demander la liste de ces trains aux gares ou bureaux de renseignements P. L. M.

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marquillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTÉCŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

LES BEAUX-ARTS — ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOÎT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORÉ. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, CEZANNE